

À Mesa do Príncipe

*Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700):
prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*

At the Prince's Table

*Dining at the Lisbon Court (1500-1700):
silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*



À Mesa do Príncipe

*Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700):
prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*

At the Prince's Table

*Dining at the Lisbon Court (1500-1700):
silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*



Hugo Miguel Crespo

À Mesa do Príncipe

*Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700):
prata, madrepérula, cristal de rocha e porcelana*

At the Prince's Table

*Dining at the Lisbon Court (1500-1700):
silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*



Com textos de
With contributions by

Annemarie Jordan Gschwend, Sasha Assis Lima, Letizia Arbeteta Mira



Março 2018 | March 2018

Coordenação Geral / General Coordination

Pedro Aguiar-Branco
Álvaro Roquette

Autor / Author

Hugo Miguel Crespo
Centro de História da Universidade de Lisboa

Com textos de / With contributions by

Annemarie Jordan Gschwend
Centro de Humanidades, Lisboa

Sasha Assis Lima

Letizia Arbeteta Mira
Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, Madrid

Apoio executivo / Executive support

Diogo Aguiar-Branco
Davide Camilo

Fotografia / Photography

© Onshot / Rui Carvalho
© Pedro Lobo

Tradução / Translation

Hugo Miguel Crespo
Centro de História da Universidade de Lisboa

Design Gráfico / Graphic Design

Pedro Gonçalves

Impressão / Printing

Norprint - a casa do livro

ISBN

978-989-96180-4-6

Depósito legal / Legal registration

XXXXXXXX

Rua D. Pedro V, n.º 69 1250 - 093 Lisboa, Portugal
Tel.: +351 213 421 682

19, Rue de Beaune 75007 Paris, France
Tel.: +33 1 42 61 23 30

www.pab.pt

Pedro Aguiar-Branco
e-mail: pab@pab.pt
Tel.: +351 93 241 65 90

Álvaro Roquette
e-mail: alvaro.roquette@gmail.com
Tel.: +33 6 73 31 91 65

Agradecimentos / Acknowledgments

Agradecemos as colaborações sábias e amigas da Letizia Arbeteta Mira, da Annemarie Jordan Gschwend e da Sasha Assis Lima. Um abraço ao Hugo Miguel Crespo impulsionador e entusiasta do projecto, ao Pedro Gonçalves, designer do livro e ao Pedro Lobo fotógrafo das peças. A todos aqueles que tornam possível o sucesso da AR-PAB começando por todos os elementos da equipa, Susana, Diogo, Davide e Hugo. | We wish to thank for the wise and friendly contributions of Letizia Arbeteta Mira, Annemarie Jordan Gschwend and Sasha Assis Lima. A hug to Hugo Miguel Crespo, promoter and enthusiast of the project, Pedro Gonçalves, designer of the book and Pedro Lobo, photographer of the pieces. And to all of those who make possible the success of AR-PAB, starting with every element of our team, Susana, Diogo, Davide and Hugo.

Pedro Aguiar-Branco | Álvaro Roquette

Pedro Aguiar-Branco

Porto, 18 Fevereiro 2018 | Porto, 18th February 2018

Álvaro Roquette

Paris, 20 de Fevereiro de 2018 | Paris, 20th February 2018

À *Mesa do Príncipe*, surge de uma circunstância feliz, que mais ou menos vezes acontece a cada um de nós. Hora certa no lugar certo! Consegui encontrar e comprar com alguma ansiedade, esforço e perseverança um conjunto significativo de peças de madrepérola do Guzarate. Com esta descoberta, toda a minha equipa teve a consciência que estava para nascer mais um livro. Dias depois o Hugo sugeriu uma obra sobre a mesa régia na corte portuguesa, os objectos dos séculos XVI e XVII que a decoravam, ou os que de alguma forma serviam o ritual da mesa. Era óptimo porque alargávamos a primeira ideia (a de um livro sobre madrepérolas) a um tema de que gosto particularmente e onde podiam conviver lado a lado objectos com materiais sublimes, como a porcelana e a prataria do século XVI. Claro que tudo tem um preço e tive que ceder ao livro algumas preciosidades que tinha “ao meu serviço”. São os sacrifícios reservados ao antiquário que é também, acima de tudo, um coleccionador.

Depois foi pôr mãos à obra, considerar quatro núcleos principais, prataria, madrepérolas, cristais de rocha e porcelanas, e convidar especialistas para enriquecer o livro com a sua sapiência... sempre lutando contra o tempo. Tenho que confessar que à minha mesa não é raro ter frente a mim, primeiro numa atitude egoísta, depois numa atitude partilhada, o último dos objectos comprados, que observo, que toco, que comento. A mesa que este livro mostra é, até certo ponto, a mesa ideal para quem, como eu, gosta destes materiais preciosos. Falta obviamente o complemento para o palato, mas isso fica ao critério ou à imaginação de cada um. E falta talvez o mais importante, que eu, o Álvaro, a Susana e o Diogo promovemos e cultivamos com alguma regularidade – os Amigos e a conversa dos Amigos – o que verdadeiramente faz a “Boa Mesa”! Que este livro seja um bom complemento para a Mesa de cada um de nós, onde a conversa flui, a amizade fortalece e o olhar vagueia... rendendo-se às sensações que o Belo consegue transmitir!

At the Prince’s Table was born from a happy circumstance, which more or less often happens to each and any of us. The right time in the right place! I was able to find and buy with some anxiety, effort and perseverance a significant collection of mother-of-pearl objects from Gujarat. Following such a fortunate discovery, my entire team was aware that a new book was about to be born. A few days later Hugo suggested a volume on the princely table at the Portuguese court, the sixteenth and seventeenth-century objects that decorated it, or those which somehow served the dining table etiquette. This brilliant idea meant that the original plan for a book on mother-of-pearl objects could be expanded to include a subject which I particularly enjoy and in which objects made from sublime materials, such as porcelain and sixteenth-century silverware, would coexist side by side. Of course, everything has a price and I had to put into the book some precious things that I had “at my service”. These are the sacrifices reserved for the antiques dealer who is also, and above all, a collector.

Then our work began, following four main lines, silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain, and we invited specialists to enrich the book with their wisdom... but always in a race against time. I have to confess that is not uncommon to have at my table, first in a somewhat selfish spirit, then in one of sharing, the most recently acquired objects to be observed, touched, and finally discussed. The table that this book shows is, to some extent, the ideal table for those who, like me, have a deep appreciation for these precious materials. Obviously, the complement to the palate is missing, but this is at the discretion or imagination of each of us. And perhaps the most important thing missing which I, Álvaro, Susana and Diogo promote and cultivate with some regularity – Friends and their conversations – is what really makes a “fine dining table”! May this book be a good complement to the table of each one of us, where the conversation flows, the friendship strengthens and the gaze wanders... surrendering to the sensations that Beauty can transmit!



À Mesa com todos e com tudo!!!

Não consigo escrever sobre a ideia da mesa sem pensar em três coisas, comida, amigos e luxo, sendo o luxo aqui uma clara redundância uma vez que o luxo da vida são os amigos e a comida... mas este luxo aqui refere-se ao estonteante prazer que tolda e cega o olhar de um esteta, se me deixarem assumir esta fraqueza!

E mais não pensar na mesa sem lembrar as minhas comidas preferidas, o bacalhau com broa feito pela minha Bisavó Maria Pia, o bisque de lagosta da Tia Rita, as papas de sarrabulho da Avó Teresa Ferreira, o Cozido à portuguesa da Paula Paour, o arroz doce da minha Sogra, a mousse de chocolate com pepitas de chocolate da Tia Gina e o inesquecível pão-de-ló da minha Mãe. Espero assim ter deixado claro a quarta coisa que me leva à mesa, a família!

Os sabores são a origem de tudo, são a origem da mesa, até podem ser a origem de grandes amores, afinal “um homem conquista-se pela barriga”, já diz o povo. Não deixa de ser curioso que da rota das especiarias chegassem também objectos e coisas para a mesa, os sabores e a arte a par e passo!

Chegaram de todos os cantos do mundo as maravilhas que descobrimos e trouxemos para este livro. São alguns exemplos da mestria artística dos séculos XVI e XVII, onde o luxo andava a par com o exotismo, os materiais mais extraordinários faziam parte do imaginário dos grandes coleccionadores de então, que verdadeiramente faziam encomendas prodigiosas na tentativa, penso eu, de admirar um mundo novo e desconhecido, e com este rasgo deixaram ao mundo de hoje um legado artístico extraordinário!

Como antiquários somos os novos descobridores, não de terras longínquas mas sim de raros e escondidos tesouros esses que nos mostram a grandeza de um mundo que jamais será o mesmo! Não me imaginem um velho do Restelo, sou também deste tempo...

Mas o nosso trabalho esgota-se na descoberta, talvez na compra e por fim no estudo do acervo, depois cabe aos coleccionadores a árdua tarefa de escolher, a coragem de comprar, pois só com estes dois factores se chega a ser um dos grandes. A coragem aliada ao conhecimento é, sem duvida, arma para chegar ao topo, afinal é assim em tudo na vida!!!

Lembro-me de uma amiga e grande coleccionadora francesa, que me diz sempre nunca deixes de comprar porque é caro pois assim serás sempre mediano nas tuas escolhas e de um outro amigo este antiquário que cedo me ensinou a deixar para trás os objectos que criam más dúvidas, claro, porque as boas são o segredo de ser antiquário...

Este livro é o claro resultado de um enorme trabalho, de escolher e de estudar, e demonstra também a coragem nas compras que fazemos para AR-PAB. Tremo muitas vezes com a audácia mas não me é difícil de ver que tudo valeu a pena!

O bom dos estudos destas descobertas é que são muitas e muitas vezes feitos à mesa de casa do Pedro acompanhados das tão boas comidas da Susana, um regalo! Como é meu costume dizer aquela casa é o melhor “restaurante” do Porto!

At the table with all and everything!!!

I cannot write about the table without thinking about three things, food, friends and luxury, being luxury clearly redundant since the luxury of life are friends and food... but this luxury refers to the dizzying pleasure that blurs and blinds the vision of an esthete, if you allow me to acknowledge this weakness!

And I cannot think about the table without remembering my favourite food, the codfish with corn bread of my great grandmother Maria Pia, the lobster bisque of aunt Rita, the “*papas de sarrabulho*” of grandmother Teresa Ferreira, the Portuguese stew of Paula Paour, the sweet rice of my mother-in-law, the chocolate mousse with chocolate nuggets of aunt Gina and the unforgettable “*pão-de-ló*” of my mother. I hope having made clear the fourth thing that leads me to the table, the family!

The flavours are the origin of everything, the origin of the table, they may even be the origin of great loves, after all “the way to a man’s heart is through his stomach”, so says the people. It is also curious that from the spices route would also come other objects and things to the table, the flavours and art, hand in hand!

The wonders that we have discovered and brought into this book came from every corner of the world. They are a few examples of the artistic mastery of the 16th and 17th centuries, where luxury paired with exotism, the most extraordinary materials were part of the imaginary of the then great collectors, who truly made prodigious orders in the attempt, I think, to admire a new and unknown world, and that with this trait left to the world of today an extraordinary artistic legacy!

As antique dealers we are the new discoverers, not from far places but from rare and hidden treasures that show us the greatness of a world that will never again be the same! Do not think of me as a “*velho do Restelo*”, I am also a man of today...

But our work limits itself to the discovery, maybe the purchase and at last the research of our reserves, then it is up to the collectors the hard work of selecting, the courage of buying, as only with these two factors can one be one of the greatest. The courage coupled with knowledge is, without a doubt, a weapon to get to the top, after all so it is in life!!!

I remember a friend and great French collector who always tells me not to stop from buying because it is expensive otherwise one will always be average on one’s choices and another friend antique dealer who has taught me early in life to leave behind those objects who cause us bad doubts, of course, because the good ones are the secret of an antique dealer.

This book is the outcome of an enormous work, of selecting and researching, and also reveals the courage in the purchases we do for AR-PAB. I often tremble with the audacity, but it is not hard to see it is worth it!

The good thing of the research about these discoveries is that they are many and often around the table in Pedro’s house along with the so good food of Susana, a gift! As I usually say, that house is the best “restaurant” in Porto!

Índice

Contents



Rainha d’Aquém e d’Além-Mar, Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria’s Table at the Lisbon Court
Annemarie Jordan Gschwend
10

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)1
At the Prince’s Table: Dining at the Lisbon Court
(1500-1700)1
Hugo Miguel Crespo
50

Catálogo
Catalogue
115

Sobre o Vinho em Portugal (1500-1700)
On Wine in Portugal (1500-1700)
Sasha Assis Lima
208

Dois vasos de cristal de rocha para a mesa principesca
Two rock-crystal vases for a princely table
Letizia Arbeteta Mira
246

Apêndice
Appendix
265

Legenda da página 10 | Caption for page 10 [fig. 1] Anthonis Mor, *Rainha D. Catarina de Áustria*, Portugal, Lisboa, 1552-1553; óleo sobre tábua (107 x 84 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. P 2109 (pormenor recortado sobre fundo dourado). | Anthonis Mor, *Queen Catherine of Austria*, Portugal, Lisbon, 1552-1553; oil on panel (107 x 84 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. P 2109 (detail, cut and paste on a golden ground). - © Photographic Archive Museo Nacional del Prado



Rainha d’Aquém e d’Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa¹

Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria’s Table at the Lisbon Court¹



Annemarie Jordan Gschwend

Mesa Régia, Etiqueta de Corte e Cerimonial no Portugal Renascentista

Poucos são os documentos que nos chegaram que descrevem o cerimonial e a etiqueta observada nos banquetes principescos do Portugal renascentista, em especial para o reinado de D. João III (r. 1521-1557) e sua esposa D. Catarina da Áustria (1507-1578). No entanto, algumas informações podem ser recolhidas de dois relatos coevos que oferecem aos leitores de hoje uma ideia de como jantava, ceava e se divertia a realeza portuguesa no século XVI. O primeiro, datado de 1562-1570, fornece uma visão sobre a estrutura social da corte portuguesa, o lugar dos príncipes e infantes e de que forma a hierarquia de corte se via reflectida na mesa régia.² Este relato descreve e ilustra, através de um desenho esquemático, a forma pela qual um sobrinho dos monarcas, o senhor D. Duarte, Duque de Guimarães (1541-1576), jantava e ceava no palácio real de Lisboa, o Paço da Ribeira, durante a ausência do rei D. Sebastião (r. 1562-1578) (**fig. 2**). D. Duarte comia sozinho na companhia dos membros masculinos da corte, sentado ao centro numa grande mesa rectangular colocada numa das extremidades de uma grande sala do palácio. À sua direita ficaram os oficiais da sua casa,

Royal Dining, Court Etiquette and Protocol in Renaissance Portugal

Few documents have survived describing the ceremonial and etiquette of princely banquets in Renaissance Portugal, particularly during the reign of John III (r. 1521-1557) and his spouse, Catherine of Austria (1507-1578). However, some information can be gleaned from two contemporary accounts which afford modern readers some idea of how Portuguese royalty dined and entertained in the sixteenth century. The first account, dating 1562-1570, provides some insight on the social structure of the Portuguese court, the status of princes of the blood and how courtly hierarchy reflected at the royal dinner table.² This account both describes and illustrates in a drawing the manner in which a nephew of the Portuguese monarchs, Duarte, Duke of Guimarães (1541-1576), dined at the Lisbon royal palace, the Paço da Ribeira, during the absence of the king, Sebastian of Portugal (r. 1562-1578) (**fig. 2**). Duarte dined alone in the company of male members of the court, sitting at the middle of a large, rectangular table placed at one end of a large hall in the palace. To his right, stood officers of the household, the carver of

1 Este estudo baseia-se num texto anterior publicado pela autora: "Queen of the Seas and Overseas. Dining at the Table of Catherine of Austria, Queen of Portugal", in Leonor d'Orey (ed.), *Mesas Reais Europeais. Encomendas e ofertas. Royal and Princely Tables of Europe. Commissions and Gifts. Tables Royales en Europe. Commandes et Cadeaux*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1999, pp. 13-43.

2 O referido documento, e o desenho que o acompanha, foram publicados pela primeira vez em Annemarie Jordan, "Queen [...]", pp. 13-43. *Como comia o Senhor D. Duarte no Paço e outras cerimónias, e cortezias* - Biblioteca da Ajuda, Lisboa (a partir de agora, BA), Ms. 50-V-35, fls. 420-420v: "Puzerão hua mesa grande e comprida em huã sala, e no topo desta estava outra atravessada em cruz, afastada pouco da outra, e nesta comia o Senhor D. Duarte no meo della, e a sua mão direita sirvião os officiaes, e a esquerda estavão os moços fidalgos. Na meza cumprida comião os fidalgos del Rey Dom Sebastião seguintes, Ruy Lourenço de Távora, Bernardim de Távora, seu filho, Francisco de Távora, Christóvão de Távora, D. Luis, o Alfêres Mor, Luis de Silva, irmão do Regedor e outros muitos. Sirvirão a esta meza moços da camara, e elles tiravão as iguarias. Na meza segunda comia os fidalgos seguintes, Borge da Silva, filho de Antonio da Gama que servia por seu pay com os mais fidalgos que servião a meza do Senhor D. Duarte, e assim mais os officiaes da Guarda Roupã, moço da guarda roupa, moço da chave, cavalleiros fidalgos, escudeiros fidalgos, e neste serviço servião Reposteiros, como sempre o fizerão quando este Príncipe El Rey D. Sebastião hião folgar fora da corte, e a meza estava no modo seguinte".

1 This essay is based upon an earlier version published by the author: "Queen of the Seas and Overseas. Dining at the Table of Catherine of Austria, Queen of Portugal", in Leonor d'Orey (ed.), *Mesas Reais Europeais. Encomendas e ofertas. Royal and Princely Tables of Europe. Commissions and Gifts. Tables Royales en Europe. Commandes et Cadeaux*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1999, pp. 13-43.

2 This document and accompanying drawing (sketch) first published in Annemarie Jordan, "Queen [...]", pp. 13-43. *Como comia o Senhor D. Duarte no Paço e outras ceremonias, e cortezias* - Biblioteca da Ajuda, Lisboa (henceforth BA), Ms. 50-V-35, fols. 420-420v: "Puzerão hua mesa grande e comprida em huã sala, e no topo desta estava outra atravessada em cruz, afastada pouco da outra, e nesta comia o Senhor D. Duarte no meo della, e a sua mão direita sirvião os officiaes, e a esquerda estavão os moços fidalgos. Na meza cumprida comião os fidalgos del Rey Dom Sebastião seguintes, Ruy Lourenço de Távora, Bernardim de Távora, seu filho, Francisco de Távora, Christóvão de Távora, D. Luis, o Alfêres Mor, Luis de Silva, irmão do Regedor e outros muitos. Sirvirão a esta meza moços da camara, e elles tiravão as iguarias. Na meza segunda comia os fidalgos seguintes, Borge da Silva, filho de Antonio da Gama que servia por seu pay com os mais fidalgos que servião a meza do Senhor D. Duarte, e assim mais os officiaes da Guarda Roupã, moço da guarda roupa, moço da chave, cavalleiros fidalgos, escudeiros fidalgos, e neste serviço servião Reposteiros, como sempre o fizerão quando este Príncipe El Rey D. Sebastião hião folgar fora da corte, e a meza estava no modo seguinte".

o trinchante que cortaria as iguarias, e o manteiro, responsável pelos mantéis e toalhas. À esquerda de D. Duarte sentaram-se os moços fidalgos presentes. Outros nobres da corte foram também autorizados a sentar-se na mesma mesa, atendidos por moços da câmara que serviram e levantaram as iguarias. Tal como nos mostra o desenho, colocado em ângulo recto face à mesa central, havia uma segunda mesa rectangular onde se sentaram os restantes nobres da corte junto com os oficiais da guarda-roupa, tal como o moço da guarda-roupa, o moço das chaves, cavaleiros fidalgos e escudeiros. Esta mesa foi servida por um outro grupo de moços de câmara, tal “como era costume quando o rei não estava na corte”.

Tomar assento na corte de Lisboa nunca foi matéria deixada ao acaso: ordem e regras de precedência eram estritamente observadas mesmo quando o rei se encontrava ausente. Tal como o desenho faz sublinhar, D. Duarte, enquanto representante do monarca *in absentia*, sentou-se a meio numa mesa separada e em quase completo isolamento, com cortesãos sentados tão perto dele quanto o estatuto lhes permitia. Na corte portuguesa, e em ocasiões solenes, esta mesa alta era colocada sobre um estrado, com mesas fronteiras dispostas num nível mais baixo e em ângulos rectos.³ O rei, quando presente na corte, comia normalmente sozinho, ou sentado junto com familiares próximos e com os membros da corte a assistir, sendo servido pela frente da mesa por oficiais da sua casa.

O protocolo diferia um pouco quando o rei presidia a refeições de estado, tal como um observador estrangeiro na corte lisboeta, Francesco de Marchi, nos informa em detalhe no seu relato de 1565.⁴ Um banquete em homenagem à irmã de D. Duarte, D. Maria de Portugal

meats (*trinchante*) and the officer responsible for linens and towels (*manteiro*). To Duarte's left were valets of the nobility (*moços fidalgos*) in attendance. Other nobles of the court were allowed to sit at the same table, attended by valets of the bed chamber who served and removed the dishes. As the drawing shows, placed at a right angle to the central table, was a second rectangular table where remaining aristocrats were seated with officers of the wardrobe, the valet of the wardrobe, the valet of the keys, gentlemen and squires. This table was served by yet another group of valets “as was customary when the king was not at court”.

Seating at the Lisbon court was never casual: order and rules of precedence were strictly observed, even when the king was not in residence. As this drawing emphasizes, Duarte, as representative of the monarch *in absentia*, sat at the head of a separate table, in almost complete isolation, with courtiers seated as near to him as rank permitted. This high table at

the Portuguese court was on solemn occasions placed on a dais, facing tables set below at a lower level, and at right angles.³ The king, when present at court, usually dined alone, or was seated with members of his immediate family, with courtiers in attendance, served from the front of the table by valets of his household.

Protocol differed somewhat when the king presided at state dinners, as a foreign observer of the Lisbon court, Francesco de Marchi, related in detail in a 1565 narrative.⁴ A banquet held in honor of Duarte's sister, Maria of Portugal (1538-1577), on the occasion of her marriage to Alexander Farnese (1545-1592), reveals how the royal table at the Lisbon court could be converted into a place of

Rainha d'Aquém e d'Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria's Table at the Lisbon Court

(1538-1577), por ocasião do seu casamento com Alessandro Farnese (1545-1592), revela como a mesa régia na corte de Lisboa poderia ser convertida num lugar de convívio público, em que os presentes foram convidados de comum acordo. No dia seguinte às cerimónias do casamento na capela real do palácio de Lisboa, e em homenagem à corte dos Farnese, o monarca D. Sebastião convidou o embaixador da corte de Parma para um banquete formal na *sala grande* da residência palatina de Lisboa, depois conhecida por Sala dos Tudescos.⁵ O diplomata sentou-se à mesa do rei junto com outros membros da casa real. Como nos revela Marchi, este era um “acto singular por parte do rei, já que não era costume sentar-se com outros, a menos que fossem príncipes de sangue”. Este espaço amplo foi totalmente transformado para um evento tão especial. Um anfiteatro efêmero, de forma circular e com oito degraus, foi construído em madeira e decorado com tapeçarias de ouro e seda, enquanto outras tapeçarias paramentavam as paredes da *sala*. Um baldaquino ricamente decorado com pérolas cobria a circunferência desta estrutura efêmera, sob a qual uma cadeira, com almofadas bordadas a ouro, estava assente sobre tapetes de seda.

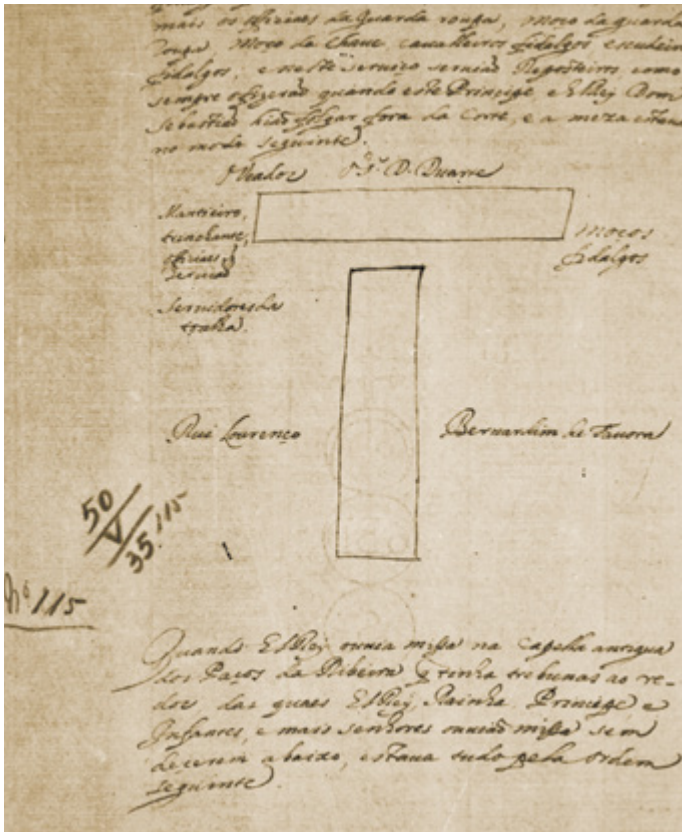
Em dois grandes aparadores escalonados ou copas, separados por balaustrada de finas colunas, cobertos por baldaquinos de brocado de ouro, exibia-se uma opulenta baixela. Marchi, embora não refira o número de níveis em cada aparador, descreve com grande detalhe a forma como a baixela se exibia. Num mostrava-se a baixela de prata “polida como espelhos”, e no segundo, peças douradas de tipo variado, como jarros, bacias, taças de beber⁶, copos, garrafas, salvas, castiçais, alguns dos quais esmaltados, enquanto outros eram ricamente decorados com folhagens e outros labores cinzelados, incluindo um grande gomil e bacia “digna de um imperador” feita de ouro e enriquecida com gemas preciosas.⁷ Esta salva de prata dourada portuguesa dos inícios do século XVI, hoje no Metropolitan Museum of Art, mostra-nos a alta qualidade das salvas e pratos que Marchi pode ver em 1565 (**fig. 3**). Com suas cenas agitadas, semeadas por homens selvagens, caçadores, leões e outros animais ferozes na aba, e folhagem em torno de um monarca coroado no centro, talvez representação idealizada de um idoso D. Manuel I (r. 1498-1521), reflecte o detalhe rico e o estilo caprichoso e exótico da prata “manuelina” produzida para a corte de Lisboa durante e após o seu reinado.

Tal como Marchi nos informa, a baixela de prata foi singelamente posta a luzir sobre o aparador por forma a reflectir “pompa real e esplendor”, já que um outro serviço de pratos e bacias de servir foi utilizado para servir os convidados. A baixela usada por D. Sebastião era toda dourada, ao invés da dos seus convidados e sua corte, que era de prata. A refeição durou mais de três horas, com três cobertas e cinco pratos diferentes para cada uma,

public meeting, where guests were invited by agreement. On the day after the marriage ceremonies held in the royal chapel of the Lisbon palace, and in honor of the Farnese court, the monarch, Sebastian, invited the ambassador of Parma to a formal banquet in the large hall, or the *sala grande*, later known as the Sala dos Tudescos, of the Lisbon residence.⁵ The diplomat sat at the king's table along with other royal princes. As de Marchi reveals, this was a “singular act on the part of the king, since it was not customary for the ruler to sit with others unless they were princes of the blood”. This spacious room was transformed for this special event. A round, ephemeral amphitheater with eight steps, constructed of wood and decorated with gold and silk tapestries, had been erected, while other tapestries were hung on the surrounding walls of this hall. A baldachin richly sewn with pearls covered the circumference of the ephemeral structure, under which a chair with gold embroidered pillows, was positioned upon silk rugs.

Two immense credenzas, separated by a balustrade of thin columns, and covered by baldachins of gold cloth, displayed an opulent collection of plate. De Marchi however failed to mention the number of steps for each sideboard but describes the display in great detail. One buffet showcased the silver plate “polished like mirrors”, and the second, assorted gilded vases, tankards, basins, *tazze*⁶, cups, bottles, salvers, candlesticks, some of which were enameled, while others were chased with foliage and different work, including a large ewer and basin, “worthy of an emperor”, made of gold and set with precious stones.⁷ This early sixteenth-century Portuguese silver-gilt salver in the Metropolitan Museum of Art may reflect the high-quality salvers and platters de Marchi witnessed in 1565 (**fig. 3**). The Metropolitan salver with its frenzied scenes depicting with wild men, hunters, lions and other ferocious animals in the borders, and foliage surrounding a crowned monarch in the center, perhaps an idealized elderly Manuel I (r. 1498-1521), reflects the richly detailed, whimsical and exotic style of Manueline silver produced during and after his reign for the Lisbon court.

As de Marchi reveals, the silver plate was simply put on display to flaunt “regal pomp and splendor”, as a separate service of dishes and serving platters were used to serve the wedding guests. The plate from which Sebastian ate was gilded and those for the court and his guests were of silver. The lunch lasted over three hours, with three courses and five different dishes for each course, served by noble cavaliers and gentlemen of the king's household. The king spoke casually with the Italian ambassador and the other princes present, which in Portugal was a “novelty for the king to speak so domes-



[fig. 2] Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 50-V-35, Documento 115. | Lisbon, Biblioteca da Ajuda, Ms. 50-V-35, Documento 115 - © Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

3 Ana Maria Alves, "A Etiqueta de Corte no período Manuelino", *Nova História. Século XVI*, 1, 1984, pp. 9-11. Mais recentemente, Maria José Azevedo Santos, *Jantar e Cear na Corte de D. João III. Leitura, transcrição e estudo de dois livros da cozinha do Rei (1524 e 1532)*, Vila do Conde - Coimbra, Câmara Municipal de Vila do Conde - Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2002; Maria José Azevedo Santos, "A escrita serve à mesa. Um valioso livro da ucharia da casa d'el Rei D. João III", *Actas do VI Congresso Galiza - Norte de Portugal. Saberes e Sabores*, Porto, Delegação Regional de Cultura do Norte, 2006, pp. 23-65; Isabel dos Guimarães Sá, "O rei à mesa entre o fim da Idade Média e o Manierismo", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 188-207. Vejam-se também os estudos publicados no seguinte catálogo de exposição por Hans Ottomeyer, Micahela Völkel (eds.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900* (cat.), Berlin - Neu-Isenburg, Deutsches Historisches Museum - Edition Minerva, 2002; e Andreas Morel, *Der gedeckte Tisch. Zur Geschichte der Tafelkultur*, Zurich, Chronos Verlag, 2001.

4 Giuseppe Bertini, *Le Nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Parma, Skira, 1997.

3 Ana Maria Alves, "A Etiqueta da Corte no período Manuelino", *Nova História. Século XVI*, 1, 1984, pp. 9-11. More recently, Maria José Azevedo Santos, *Jantar e Cear na Corte de D. João III. Leitura, transcrição e estudo de dois livros da cozinha do Rei (1524 e 1532)*, Vila do Conde - Coimbra, Câmara Municipal de Vila do Conde - Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2002; Maria José Azevedo Santos, "A escrita serve à mesa. Um valioso livro da ucharia da casa d'el Rei D. João III", *Actas do VI Congresso Galiza - Norte de Portugal. Saberes e Sabores*, Porto, Delegação Regional de Cultura do Norte, 2006, pp. 23-65; Isabel dos Guimarães Sá, "O rei à mesa entre o fim da Idade Média e o Manierismo", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 188-207. Also consult the essays in the exhibition catalogue by Hans Ottomeyer, Micahela Völkel (eds.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900* (cat.), Berlin - Neu-Isenburg, Deutsches Historisches Museum - Edition Minerva, 2002; and Andreas Morel, *Der gedeckte Tisch. Zur Geschichte der Tafelkultur*, Zurich, Chronos Verlag, 2001.

4 Giuseppe Bertini, *Le Nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Parma, Skira, 1997.

5 A *sala grande*, no piso nobre, ocupava o segmento sul do palácio real em Lisboa mandado construir por D. Manuel I entre 1505 e 1515. Sobre o uso deste importante espaço usado para festividades da corte e cerimónias de estado entre 1500 e 1538, veja-se Annemarie Jordan, *Portuguese Royal Collections. A Bibliographic and Documentary Survey*, M.A. thesis, George Washington University, Washington, D. C., 1985, pp. 6-15; Annemarie Jordan Gschwend, "Cosa veramente de gran stupore. Entrada real y Fiestas nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552", in Krista De Jonge, Bernardo J. García García, Alicia Esteban Estríngana (eds.), *El Legado de Borgona. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes - Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2010, pp. 179-240.

6 Taças de caldeira pouco funda e larga assentes em pequenos pés.
7 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 78: "cosa da un Imperadore".

5 This hall was located in the *piano nobile* in the lower southern section of the Lisbon palace built by Manuel I between 1505-1515. For discussion of this important hall deployed for court festivities, ceremonial acts and state functions between 1500 and 1583, see Annemarie Jordan, *Portuguese Royal Collections. A Bibliographic and Documentary Survey*, M.A. thesis, George Washington University, Washington, D. C., 1985, pp. 6-15; Annemarie Jordan Gschwend, "Cosa veramente de gran stupore. Entrada real y Fiestas nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552", in Krista De Jonge, Bernardo J. García García, Alicia Esteban Estríngana (eds.), *El Legado de Borgona. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes - Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2010, pp. 179-240.

6 Broad shallow vessels resting on small stems.
7 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 78: "cosa da un Imperadore".



[fig. 3] Anónimo, Taça de beber de prata dourada, Portugal, ca. 1500-1510; prata dourada (3 x Ø 26 cm). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 17.190.837. | Anonymous, Silver gilt drinking bowl, Portugal, ca. 1500-1510; silver gilt (3 x Ø 26 cm). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 17.190.837.

servidos por nobres cavaleiros e fidalgos da casa do rei. O rei conversou com naturalidade com o embaixador italiano e com os outros príncipes presentes, o que em Portugal era “novidade o rei falar de forma tão familiar em público e à mesa”.⁸ Ouviram-se vários instrumentos durante o banquete, tão populares como outras formas de entretenimento na corte de Lisboa: farsas representadas por bufões e anões, mascaradas (*momos*), peças de teatro de Gil Vicente⁹, e *saraus*, tudo descrito por Francesco de Marchi. Dois desenhos aguarelados coevos, por um pintor anónimo que presenciou as festas de casamento feitas vários meses depois no palácio de Bruxelas em 1565 em homenagem à chegada de D. Maria à Flandres, oferece-nos uma imagem de como teria sido sumptuoso este banquete em Lisboa, com os aparadores onde luziam as pratas, as diversões musicais, as danças, a etiqueta e as precedências no sentar dos comensais (figs. 4-5).

O cerimonial observado às refeições da rainha portuguesa, D. Catarina de Áustria, contrastava um pouco com o do rei, seu neto D. Sebastião,

tically in public and at table”.⁸ A concert with various instruments played throughout the feast, whereas, other forms of entertainment were equally popular at the Lisbon court: farces played by jesters and dwarves, masques (*momos*) and theatrical plays written by the court dramatist Gil Vicente,⁹ and balls (*saraus*) which de Marchi described. Two contemporary watercolours executed by an anonymous painter, who witnessed the wedding festivities held several months later in the Brussels palace in 1565, in honor of Maria’s arrival in Flanders, give an impression of how the sumptuous banquet, buffets displaying plate, musical entertainments, dances, seating arrangements and etiquette in Lisbon were (figs. 4-5).

The ceremonial observed when the Portuguese queen, Catherine of Austria, dined contrasted somewhat from that of the king, her grandson Sebastian, possibly following usages borrowed from the Burgundian ceremonial introduced to Castile by Catherine’s brother, emperor

⁸ Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 79.

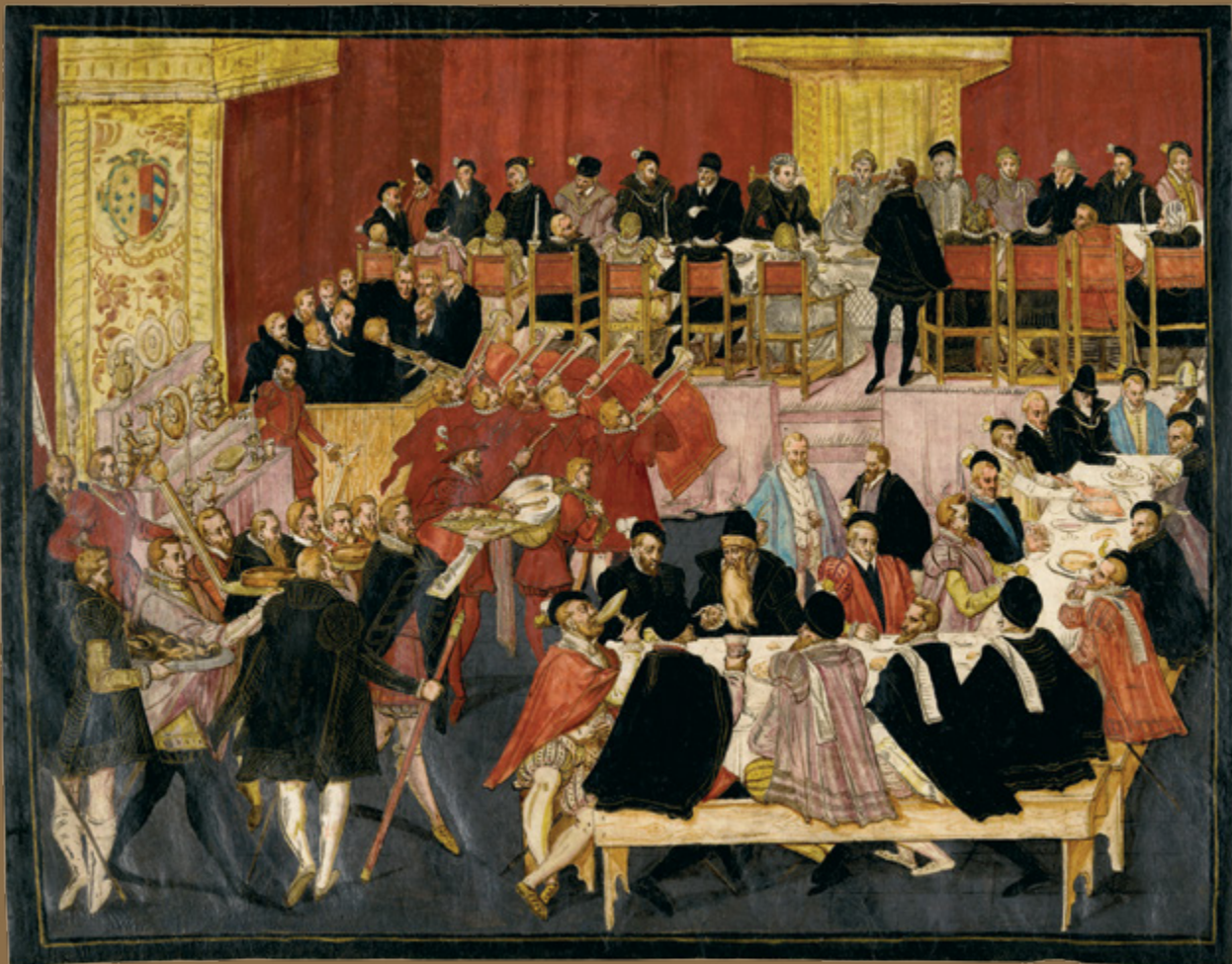
⁹ Laurence Keates, *The Court Theater of Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Escolar Editora, 1962.

⁸ Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 79.

⁹ Laurence Keates, *The Court Theater of Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Escolar Editora, 1962.

[fig. 4] Anónimo, círculo de Frans Floris, *Banquete do casamento de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese em 1565*, Países Baixos, Bruxelas, 1565; iluminura sobre pergaminho (29,3 x 38,8 cm). Varsóvia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10253. | Anonymous, circle of Frans Floris, *Wedding banquet of Maria of Portugal and Alessandro Farnese in 1565*, Low Countries, Brussels, 1565; painting on parchment (29.3 x 38.8 cm). Warsaw, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10253. - © Uniwersytet Warszawski.

[fig. 5] Anónimo, círculo de Frans Floris, *Banquete do casamento de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese em 1565*, Países Baixos, Bruxelas, 1565; iluminura sobre pergaminho (29,3 x 38,8 cm). Varsóvia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10258. | Anonymous, circle of Frans Floris, *Wedding banquet of Maria of Portugal and Alessandro Farnese in 1565*, Low Countries, Brussels, 1565; painting on parchment (29.3 x 38.8 cm). Warsaw, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10258. - © Uniwersytet Warszawski.



possivelmente seguindo os usos do cerimonial borgonhês introduzido em Castela pelo irmão de D. Catarina, o imperador Carlos V, em 1548. Marchi informa os seus leitores da etiqueta observada à mesa da rainha.¹⁰ Enquanto os festejos do rei se realizaram nas salas públicas do palácio de Lisboa, D. Catarina ofereceu às damas da sua corte, seu círculo mais restrito e às damas nobres de Bruxelas, um banquete sumptuoso nos seus aposentos, localizados na parte norte do palácio, fronteiros à famosa rua mercantil lisboeta, a Rua Nova dos Mercadores, situada mesmo atrás da sua residência.¹¹

A baixela da rainha, como Marchi sublinha, era menos espectacular do que a do rei. A sala onde D. Catarina ordenou que se fizesse esta refeição pública foi ricamnte paramentada com tapeçarias flamengas e um baldaquino de brocado, tudo da guarda-roupa da rainha e da sua colecção.¹² O número de convidados era restrito a princesas e infantas da sua família mais próxima, uma vez que as mulheres fidalgas, por mais nobres em linhagem que fossem, não se podiam sentar, ou sentar-se à mesa, na presença da rainha. Em Portugal, cadeiras com ou sem braços e espaldar eram estritamente reservadas às pessoas do mais alto nível hierárquivo, já que apenas os príncipes e infantes, eclesiásticos e senhores de alta estirpe se podiam sentar na corte de Lisboa.

Em Portugal, a rainha normalmente comia sozinha, ou *retirada*, em refeições de índole privada na sua câmara. Em público, as suas refeições tinham lugar na sala da rainha localizada dentro dos seus aposentos, muito à semelhança da *sala grande* do paço, reservada para entretenimento e festividades.¹³ A sua mesa era, invariavelmente, posta sobre um estrado, o que exigia uma cadeira ou pequeno banco, ou se se tratasse de uma mesa baixa, também posta sobre o estrado, comia a rainha sentada em almofadas, costume com raízes na ocupação islâmica da Península Ibérica. Quando a rainha comia em mesa baixa, o estrado ficava interdito aos servidores e apenas o seu mordomo-mor, que presidia sempre às refeições, podia pisar o estrado e servir a rainha. Se a refeição fosse mais pública, um aparador, como nota Marchi, era montado. Antes que a rainha entrasse para comer, dois porteiros de sala entravam em cortejo nos seus aposentos com suas maçãs, acompanhados por moços de câmara que ficariam prestes ao serviço.

Tal como Marchi nos informa, a comida para os banquetes de D. Catarina era trazida por nobres e senhores do reino até à entrada da sua

Charles V, in 1548. De Marchi gives his readers some insight into the etiquette observed by queen in his narrative.¹⁰ While the king's celebrations were held in the public rooms of the Lisbon palace, Catherine offered the ladies of her court, inner circle and the aristocratic ladies from Brussels, a sumptuous banquet in her apartments located in the northern section of the Lisbon palace, where her quarters faced onto the famous mercantile street, the Rua Nova dos Mercadores, just behind her residence.¹¹

The queen's plate, as de Marchi remarks, was less spectacular than that of the king. Catherine's hall, where this public luncheon was held, was appointed with Flemish tapestries and a baldachin made of gold brocade borrowed from the queen's wardrobe and collection.¹² The number of guests were restricted to princesses of her immediate family, since aristocratic women, no matter how noble in lineage, were not allowed to either sit, or sit at table, in the presence of the queen. In Portugal chairs with or without arms and backs were strictly reserved for persons of the highest rank. Only princes, ecclesiastics and lords of high station were permitted to sit at the Lisbon court.

In Portugal, the queen normally dined alone, or *retirada*, eating privately in her room. In public, meals were taken in the queen's hall located within her quarters, which was like the *sala grande* reserved for entertainments and festivities.¹³ Her table was, without exception, placed on a dais (*estrado*), which required a chair or stool, or she dined at a lower table (*mesa baixa*), also placed on a dais, sitting on costly cushions (*almofadas*); a custom taken over since the Moorish occupation of Iberia. When the queen ate at her lower table, the dais was off limits to attendants, and, otherwise, the majordomo, who always presided at meals, could ascend to attend to the queen. If the queen's dinner was more public, a sideboard, or *aparador*, as de Marchi observed, was set up. Before the queen entered to eat, two porters (*porteiros de sala*) formally entered her dining quarters with mace, accompanied by valets (*moços de câmara*), who stood by in attendance.

As de Marchi closely observed, the food for Catherine's banquet was brought by noblemen and lords of the kingdom to the entrance of her hall, which they could not trespass. In Portugal, it was not customary for men to serve the queen. Three women usually served the queen, with one lady acting as meat carver, as another eyewitness account written

sala, que não a poderiam transpor, já que em Portugal não era costume os homens servirem a rainha. Três damas serviam-na normalmente a rainha, uma fazendo as vezes do trinchante, como nos informa um outro relato memorialístico, escrito pela irmã de D. Maria, D. Catarina de Bragança (1540–1614), que havia residido na corte de D. Catarina.¹⁴ As iguarias eram servidas e recolhidas por estas três damas, depois entregues a moços da câmara que por sua vez os entregavam ao reposteiro, responsável pela baixela da rainha. O copeiro, função ocupada por um nobre, trazia água da copa ou aparador junto à mesa, permanecendo em pé fora do estrado. De acordo com o relato de D. Catarina de Bragança, a bacia e gomil de água-às-mãos usada entre as cobertas e o dar de beber à rainha ficavam a cargo de duas das suas damas.

A dama trinchante e suas duas assistentes serviam as iguarias e demais cobertas chegadas à porta da sala e trazidas pelos porteiros. No final da refeição o dispenseiro-mor trazia fruta em conserva ou fresca, considerada como parte integrante de uma refeição no Renascimento, dada a raridade de alguma da fruta servida. Marmelos, limões, pêssegos e doces da Madeira eram muito apreciados na corte de Lisboa por volta de 1565 e certamente dessas mesmas variedades comeu Francesco de Marchi.¹⁵ D. Catarina muito patrocinou o Mosteiro de Nossa Senhora da Luz de Pedrógão Grande perto de Leiria, de onde recebia fruta seleccionada aí cultivada pelos frades. Caixas cheias de grande variedade de peras incluindo pequenas peras de Inverno, *codornos* (*Maloideae* or *Pomoideae*), como também citrinos e nêsperas (*Eriobotrya japonica*), estas de origem chinesa, eram escolhidas especialmente para a rainha. O mosteiro enviava anualmente parte da produção para a corte lisboeta (**fig. 6**).¹⁶ O *codorno* estava entre os favoritos da rainha, e uma receita coeva para doces e compotas feita com peras e *codornos* surge no livro de receitas de D. Maria de Portugal (1538–1577).¹⁷ Laranjas doces da China, mercadoria de luxo reservado à mesa régia, terão sido enviadas do Japão

by Maria's sister, Catherine of Braganza (1540–1614), who once resided at Catherine's court, later recounted in a memorandum.¹⁴ Plates were served and later removed by these three same women, then given to valets to dispose of, who in turn gave them to the *reposteiro* (valet) of the queen's plate. The cupbearer, this position held by a male courtier, brought water from the *copa* (or sideboard) to the table, standing directly below the dais. According to Catherine of Braganza, the duties of offering a wash basin (*água-às-mãos*) between courses and drink to the queen were assumed by two of her ladies.

The female carver and her two assistants served the meats and other courses delivered to the hall, carried in by the porters. At the end of the meal, the *dispenseiro-mor* (chief steward) brought either fruit preserves or fresh fruit, regarded as a significant part of the meal in the Renaissance, because of the rarity of some of the fruit served. Quinces, lemons, peaches, pears and sweetmeats from Madeira were beloved at the Lisbon court in 1565, and, surely the same varieties were served to and consumed by de Marchi.¹⁵ Catherine patronized the monastery of Nossa Senhora da Luz de Pedrógão Grande located near Leiria, from which she received select fruit cultivated there by the friars. Crates filled with varieties of pears including the small winter pear, *codorno* (*Maloideae* or *Pomoideae*), as well as citrus fruits and loquats (*nêsperas*) (*Eriobotrya japonica*) originating from China, were earmarked especially for the queen. The monastery shipped their produce each year to the Lisbon court (**fig. 6**).¹⁶ The *codorno* pear was the queen's particular favorite, and a contemporary recipe for jams and preserves made from pears and *codornos* was included in the recipe book of Catherine's other niece, Infanta Maria of Portugal (1521–1577).¹⁷ Sweet oranges from China, a luxury item strictly reserved for royal tables, are believed to have been exported from Japan to Goa, and first brought to Portugal

10 Annemarie Jordan, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household. Its Character and Cost*, dissertação de doutoramento, Brown University, Providence, R. I., 1994, pp. 41–54.

11 Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015. Em 1539, este segmento do palácio real fronteiro à Rua Nova dos Mercadores, era conhecido dos moradores de Lisboa como *os paços da rraynha*. Veja-se Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (a partir de agora DGLAB/ANTT), *Inquisição de Lisboa*, Processo 16958, fls. 47–47v, uma carta datada de 22 de Novembro de 1539 que descreve uma grande inundação nessa mesma rua e que teria chegado aos aposentos da rainha no Paço da Ribeira. Gostaria de agradecer a Pedro Pinto o ter-me chamado à atenção para esta carta.

12 Sobre as tapeçarias de D. Catarina e suas encomendas às oficinas flamengas, em especial as de Bruxelas, veja-se Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria. A Rainha Colecionadora*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2017, Cap. 10: *Tapeçarias flamengas: metáforas do império e das funções da rainha*, pp. 161–186.

13 Catherine Wilkinson Zerner, "Women's Quarters in Spanish Royal Palaces", in Jean Guillaume (ed.), *Architecture et Vie Sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Éditions Picard, 1994, pp. 127–34.

10 Annemarie Jordan, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household. Its Character and Cost*, Ph.D dissertation, Brown University, Providence, R. I., 1994, pp. 41–54.

11 Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015. In 1539 this sector of the Lisbon royal palace which faced onto the the Rua Nova dos Mercadores, was designated by Lisbon's citizens as "the queen's palace" (*os paços da rraynha*). See Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (henceforth DGLAB/ANTT), *Inquisição de Lisboa*, Processo 16958, fols. 47–47v, for a letter dated 22 November 1539 which describes a major flood on this same street and which reached the queen's quarters of the Paço da Ribeira residence. I should like to thank Pedro Pinto for bringing this letter to my attention.

12 For more on Catherine's tapestries and her patronage of tapestry workshops in the Netherlands, in particular in Brussels, see Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria. A Rainha Colecionadora*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2017, Ch. 10: *Tapeçarias flamengas: metáforas do império e das funções da rainha*, pp. 161–186.

13 Catherine Wilkinson Zerner, "Women's Quarters in Spanish Royal Palaces", in Jean Guillaume (ed.), *Architecture et Vie Sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Éditions Picard, 1994, pp. 127–34.

14 *Estilos que constão por huã carta da Senhora Dona Catharina* – BA, Ms. 51–VI–2, fl. 27 (antes de 1557): "Quando comemos com a Rainha minha Senhora [D. Catarina de Áustria] e em Odivellas em vida del Rey [D. João III] cortava Dona Filipa de Lencastre e nos chegava os pratos e servisse de toalhas Dona Filipa de Mendoça mulher de D. Francisco de Meneses e a Dama que da outra partes não me lembra e não estavam mais a mesa que estas. Todas as vezes que comemos com a sua Alteza [D. Catarina de Áustria] aos de ago-as-maos e Dama de copa D. Luísa da Sylva e Dona Catarina de Eça, quando o Sr. D. Duarte [Duke of Guimarães] veio ao Sua Alteza não chegou D. Leonor de Noronha tão depressa a frente ao Sr. D. Duarte e a Rainha minha senhora pelejou muito com ella, e fes lhe achegar".

15 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical Edition of an Early Portuguese Cookbook*, Ph.D dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1964, pp. XI–XII; Giacinto Manuppella (ed.), *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986; André de Resende, *On Court Life* (ed. J. R. C. Martyn), Bern, Peter Lang, 1990, pp. 89–95.

16 Veja-se Miguel Leitão de Andrada, *Miscellanea do sítio de N. S.ª da Luz do Pedrógão Grande* [...], Lisboa, Por Matheus Pinheiro, 1629, fls. 7–8v: "Tem este pomar muitas outras ruas de arvores de fructas singularíssimas, de peros, & peras de toda a sorte, a camoeza, o verdeal, o pero de Rei, a chainha, & outras mil, & os codornos tão gabados da Rainha Dona Catherina, a quem os Padres mandavão cada anno cargas delles, os abrunhos, a reynol, & outras extraordinarias & agretes, como *nespas* e sorvas [italicos da autora]". Cf. Inês da Conceição do Carmo Borges, "A Fruta na Gastronomia Quatrocentista/Quinhentista e Seiscentista Portuguesa", *Estudio Avanzados*, 16, 2011, pp. 71–102. Em 2011, a presente autora identificou erradamente estes *codornos* como um tipo de cão e não como peras – veja-se Annemarie Jordan Gschwend, "Reliquias de los Habsburgo y conventos portugueses. El patronazgo religioso de Catalina de Austria", in Miguel Angel Zalama Rodrigues (ed.), *Juana I en Tordesillas. Su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 215–238, ref. p. 219.

17 Giacinto Manuppella (ed.), *Livro* [...], p. 99 e pp. 183–184.

14 *Estilos que constão por huã carta da Senhora Dona Catharina* – BA, Ms. 51–VI–2, fol. 27 (before 1557): "Quando comemos com a Rainha minha Senhora [Catherine of Austria] e em Odivellas em vida del Rey [John III] cortava Dona Filipa de Lencastre e nos chegava os pratos e servisse de toalhas Dona Filipa de Mendoça mulher de D. Francisco de Meneses e a Dama que da outra partes não me lembra e não estavam mais a mesa que estas. Todas as vezes que comemos com a sua Alteza [Catherine of Austria] aos de ago-as-maos e Dama de copa D. Luísa da Sylva e Dona Catarina de Eça, quando o Sr. D. Duarte [Duke of Guimarães] veio ao Sua Alteza não chegou D. Leonor de Noronha tão depressa a frente ao Sr. D. Duarte e a Rainha minha senhora pelejou muito com ella, e fes lhe achegar".

15 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical Edition of an Early Portuguese Cookbook*, Ph.D dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1964, pp. XI–XII; Giacinto Manuppella (ed.), *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986; André de Resende, *On Court Life* (ed. J. R. C. Martyn), Bern, Peter Lang, 1990, pp. 89–95.

16 Veja-se Miguel Leitão de Andrada, *Miscellanea do sítio de N. S.ª da Luz do Pedrógão Grande* [...], Lisboa, Por Matheus Pinheiro, 1629, fols. 7–8v: "Tem este pomar muitas outras ruas de arvores de fructas singularíssimas, de peros, & peras de toda a sorte, a camoeza, o verdeal, o pero de Rei, a chainha, & outras mil, & os codornos tão gabados da Rainha Dona Catherina, a quem os Padres mandavão cada anno cargas delles, os abrunhos, a reynol, & outras extraordinarias & agretes, como *nespas* e sorvas" [author's italics]. Cf. Inês da Conceição do Carmo Borges, "A Fruta na Gastronomia Quatrocentista/Quinhentista e Seiscentista Portuguesa", *Estudio Avanzados*, 16, 2011, pp. 71–102. In 2011 the author erroneously identified *codornos* as a species of dog rather than a pear fruit – see Annemarie Jordan Gschwend, "Reliquias de los Habsburgo y conventos portugueses. El patronazgo religioso de Catalina de Austria", in Miguel Angel Zalama Rodrigues (ed.), *Juana I en Tordesillas. Su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 215–238, ref. p. 219.

17 Giacinto Manuppella (ed.), *Livro* [...], p. 99 and pp. 183–184.

para Goa, e primeiro trazidas para Portugal por D. João de Castro, vice-rei da Índia de 1545 a 1548.

Antes, em 1532 na corte da imperatriz D. Isabel (1503-1539), esposa de Carlos V e irmã de D. João III, e que introduziu hábitos lusos na corte de Castela em 1527, temos conhecimento de que a rainha comeria as suas refeições já frias dado o longo tempo que demoravam a chegar e a ser servidas as iguarias entre cada coberta.¹⁸ D. Isabel comia em silêncio, observada pelas suas damas que de forma silenciosa conversavam entre si. Perante tal excesso de ritual, aos servidores da sua casa era pedido um espectáculo tão orquestrado e bem ensaiado que permitisse as iguarias tão cedo aparecerem como desaparecerem da sua mesa.

A hierarquia entre os comensais na corte espanhola era reforçada por gestos e objectos especiais, tal como se pode ver nesta pintura datada de 1596, que mostra o imperador Carlos V e sua esposa D. Isabel comendo na intimidade da sua família real (fig. 7).¹⁹ Pode bem representar práticas idênticas usadas em banquetes políticos na corte portuguesa no que diz respeito à etiqueta observada na distribuição dos lugares e no serviço a homens e mulheres da mesma família. Esta pintura é, com efeito, uma representação simbólica e alegórica, já que muitas das personagens retratadas já não viviam aquando da sua execução. Demonstra, no entanto, o cerimonial borgonhês tal como observado num banquete público, ao contrário do ritual português observado nas refeições das rainhas na intimidade das suas câmaras.

Nesta pintura notável, a sala mostra-se ricamente paramentada de panos de brocado e retratos de família. O imperador, enquanto ilustre *pater familias* da dinastia, ocupa a cabeceira da mesa sob um baldaquino de brocado, com



[fig. 6] Anónimo, *Um ramo de nespereira com um pássaro*, China, ca. 1368-1644; tinta sobre seda (23,4 x 19 cm). Washington, Freer Gallery of Art, inv. no. D1909.243c. | Anonymous, *A branch of loquats and a bird*, China, ca. 1368-1644; ink on silk (23.4 x 19 cm). - © Smithsonian Institution.

by João de Castro, Viceroy in India from 1545 to 1548.

It was observed earlier in 1532, at the court of Charles V's Portuguese spouse, Empress Isabella (1503-1539), sister of King John III, who introduced Portuguese usages to Castile in 1527, that Lusitanian ceremonial forced the queen to eat cold meals, due to the amount of time spent delivering and serving each course.¹⁸ Isabella ate in silence, while observed by her ladies who spoke quietly among themselves. In an excess of rituals, an orchestrated performance and drill was required of her household personnel to make dishes appear and disappear from her table.

The hierarchy among diners at the Spanish court, was highlighted by special gestures and objects, as can be seen in a painting dated 1596, which shows emperor Charles V and his spouse Isabella dining in the intimacy of their royal family (fig. 7).¹⁹ It may represent similar practices deployed for political banquets at the Portuguese court, in regards the etiquette of seating, and the serving of men and women of the same family. In reality, this painting is a symbolic, allegorical representation since many of the characters depicted were already dead at the time of the painting's execution. Nevertheless, it demonstrates Burgundian ceremonial observed at a public banquet, contrasting with the Portuguese ritual observed by queens when dining in the intimacy of their chambers.

In this remarkable painting, the room is richly appointed with brocade hangings and family portraits. The emperor, as illustrious *pater familias* of the dynasty, sits at the head of the table, under a brocade bal-

sua esposa D. Isabel sentada à sua direita. A restante família está sentada segundo uma ordem genealógica precisa, da direita para a esquerda, findando com a neta de Carlos, Isabel Clara Eugénia (1566-1633), na extremidade oposta da mesa. Esta sucessão de diferentes gerações dos Habsburgo é retratada estando sentada, ora em cadeiras forradas de veludo bordado a ouro (cadeiras com ou sem braços), ou sentadas em bancos com almofadas de veludo e franjas de ouro. Todas as personagens usam indumentária à moda do seu tempo. Vemos assim uma sucessão de modas que vão desde os inícios até finais do século XVI. E tal como era comum no Renascimento, reis e os príncipes são representados com os chapéus na cabeça durante as refeições.

A mesa está posta com uma grande toalha de mesa "semeada" de flores e folhas perfumadas, e os guardanapos podem ser vistos no colo dos comensais.²⁰ As iguarias são tomadas e servidas em pratos de prata com abas douradas e várias iguarias (principalmente sobremesas) chegam à câmara ao mesmo tempo, para que os convidados tenham uma variedade de opções: pão, alcachofras, uvas, figos, peras cozidas em vinho, maçapão, doces variados e tartes.²¹ A arte que Alessandro Farnese traz, que se pode ver em baixo, à esquerda, está decorada com flores simbólicas e uma pequena árvore com uma bandeira amarela mostra-nos a águia bicéfala coroada a preto representando as cores da casa de Habsburgo e o símbolo imperial do Sacro Império Romano-Germânico. Dois saleiros dourados assentes na mesa apresentam igualmente a águia bicéfala dos Habsburgo, sugerindo um banquete em homenagem à dinastia e aos dois ramos da casa (espanhol e austriaco). A imperatriz D. Isabel parte pão com as mãos, enquanto outros alimentos são consumidos em prato e talheres individuais: pequenos garfos dourados de três pontas ou uma colher de concha profunda vêm-se no lugar reservado a Carlos V. Os talheres usados à mesa durante as refeições no século XVI eram objectos de luxo muito apreciados numa sociedade rica e sofisticada.²²

Vemos um aparador de dois níveis e uma mesa-bufete abaixo para servir vinho, prata de aparato, jarros, pratos e copos. No chão, um grande refrescador (conhecido por *cave*) mantém fresca as bebidas dentro das garrafas²³, enquanto dois homens servem vinho ou água. Um copeiro serve o imperador, de um pequeno frasco, um copo de vidro pousado sobre um prato de prata. Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba (1507-1582), usa uma toalha ao ombro esquerdo servindo Felipe II (1527-1598), posição honrada e alto cargo que ocupou na casa do rei espanhol. Com efeito, Carlos V confiara a Alba em 1548 a responsabilidade de impor o cerimonial borgonhês em Castela.²⁴ Esta pintura homenageia, portanto, a etiqueta de Borgonha adoptada pela corte dos Habsburgo, onde é a hierarquia e posição nobiliárquica dos comensais, como aqui fica claro, que determina o seu lugar à mesa do imperador.

dachin, with his wife Isabella seated to his right. The rest of the family is seated in precise genealogical order, from right to left, terminating with Charles's grand-daughter, Isabella Clara Eugénia (1566-1633), at the opposite end of the table. This succession of different generations of Habsburgs are depicted seated either on velvet chairs, embroidered with gold (the chairs with or without arms), or sitting on stools with velvet cushions and gold fringes. All the characters wear costumes fashionable for their generation. Thus, we see a succession of clothing styles from the early to the late sixteenth century. As was customary in the Renaissance, kings and princes are shown with their hats kept on during meals.

The table is set with a large table cloth strewn with fragrant flowers and leaves, and napkins can be seen in the laps of the diners.²⁰ Food is eaten and served upon silver plate trimmed with gold edges, and several dishes (mainly desserts) are brought into the room at the same time, in order, for the royal guests to have a variety of choice: bread, artichokes, grapes, figs, pears stewed in wine, marzipan, assorted sweets and puddings.²¹ One pastry carried in by Alexander Farnese, seen lower left, is decorated with symbolic flowers and a small tree carrying a yellow flag which displays a crowned double-headed eagle in black, representing the colors of the Habsburg house and the imperial symbol of the Holy Roman empire. Two gilded saltcellars on the table are equally engraved with Habsburg double-headed eagles, suggesting this feast honored the dynasty and both branches of the house (Spanish and Austrian). Empress Isabella breaks bread with her hands, while other food is consumed with individual *couteaux*: small gilded three-pronged forks, or a spoon with a deep bowl, is visible at Charles V's place setting. Dining utensils in the sixteenth century were fashionable luxury objects representative of an affluent, sophisticated society.²²

A *credenza* with two levels and a buffet below for pouring wine, display plate, vessels, tankards, trays and glasses. On the floor, a large tub (known as a *cave*) keeps drinking flasks cool²³, while two men prepare the wine or water. A cup-bearer serves the emperor from a small glass flask, pouring water into a glass resting upon a silver coaster. Fernando Álvarez de Toledo, the Duke of Alba (1507-1582), wears a towel on his left shoulder, serving Philip II (1527-1598), an honored position and high office he held in the Spanish king's household. Charles V had entrusted Alba in 1548 with the responsibility of imposing Burgundian ceremonial in Castile.²⁴ This painting therefore honors the Burgundian etiquette adopted by the Habsburg court, where rank and status of the sitters, as is demonstrated here, determined their placement and seating at the emperor's table. A number of political allusions are made in this

18 María Emilia González Sevilla, *A la mesa con los reyes de España. Curiosidades y anécdotas de la cocina de palacio*, Madrid, Temas de hoy, 1998, p. 49: "la reina come frío y al frío y sola callando mientras todos la miran".
19 National Museum, Poznan, Warsaw, Escola espanhola, óleo sobre tela, 110 x 202 cm, inv. Dep. 776 - veja-se Vítor Pavão dos Santos (ed.), *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Casa dos Bicos* (cat.), Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 169-172, cat. no. 136; M. J. Rodríguez Salgado (ed.), *Armada 1588-1988. An international exhibition to commemorate the Spanish Armada* (cat.), London, National Maritime Museum, 1988, p. 97, cat. no. 4.19. As implicações políticas desta pintura no tocante ao cerimonial e seus personagens régios foram estudadas por Diane Bodart, "Le banquet des Habsbourg, ou la politique à table", *Predella. Journal of Visual Arts*, 33, 2013, pp. 63-83.

18 María Emilia González Sevilla, *A la mesa con los reyes de España. Curiosidades y anécdotas de la cocina de palacio*, Madrid, Temas de hoy, 1998, p. 49: "la reina come frío y al frío y sola callando mientras todos la miran".
19 National Museum, Poznan, Warsaw, Spanish School, oil on canvas, 110 x 202 cm, inv. Dep. 776 - see Vítor Pavão dos Santos (ed.), *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Casa dos Bicos* (cat.), Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 169-172, cat. no. 136; M. J. Rodríguez Salgado (ed.), *Armada 1588-1988. An international exhibition to commemorate the Spanish Armada* (cat.), London, National Maritime Museum, 1988, p. 97, cat. no. 4.19. The political and ceremonial implications of this painting and the royal diners discussed by Diane Bodart, "Le banquet des Habsbourg, ou la politique à table", *Predella. Journal of Visual Arts*, 33, 2013, pp. 63-83.

20 Sobre a mesa na corte dos Habsburgo, veja-se também o recente catálogo de exposição: Sabine Haag (ed.), *Fürstlich Tafeln* (cat.), Vienna - Innsbruck, Kunsthistorisches Museum - Schloss Ambras, 2015.
21 José V. Serradilla Muñoz, *La Mesa del Emperador. Recetario de Carlos V en Yuste*, San Sebastián, Panini, 1997, pp. 126-127, e pp. 157-196.
22 Françoise Robin, "Le luxe de la table dans les cours princières (1360-1480)", *Gazette des Beaux-Arts*, 86, 1975, pp. 1-16.
23 Um refrescador para vinho em tudo semelhante surge registado entre os bens de D. Catarina de Áustria. Veja-se DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 11, Maço 1, Documento 1: "hun pano azul de londres para cobrir hun cavo goarneçada de bocaxim".
24 J. H. Elliott, "The Court of the Spanish Habsburgs: A Peculiar Institution?", in J. H. Elliott, *Spain and its World 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 152.

20 For more on dining at the Habsburg court see the recent exhibition catalogue: Sabine Haag (ed.), *Fürstlich Tafeln* (cat.), Vienna - Innsbruck, Kunsthistorisches Museum - Schloss Ambras, 2015.
21 José V. Serradilla Muñoz, *La Mesa del Emperador. Recetario de Carlos V en Yuste*, San Sebastián, Panini, 1997, pp. 126-127 and pp. 157-196.
22 Françoise Robin, "Le luxe de la table dans les cours princières (1360-1480)", *Gazette des Beaux-Arts*, 86, 1975, pp. 1-16.
23 A similar wine cooler in recorded Catherine of Austria's possessions. See DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 11, Maço 1, Documento 1: "hun pano azul de londres para cobrir hun cavo goarneçada de bocaxim".
24 J. H. Elliott, "The Court of the Spanish Habsburgs: A Peculiar Institution?", in J. H. Elliott, *Spain and its World 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 152.

Um conjunto de alusões políticas ressaltam nesta obra, em particular referências ao governo dos Habsburgo nos Países-Baixos sob domínio espanhol, glorificando antes de tudo o ritual nas refeições públicas da casa dos Habsburgo no final do Renascimento.

O cerimonial das refeições estava prenhe de aspectos políticos, como acima referido, e o uso pródigo da ostentação foi também testemunhado por Marchi noutro banquete dado pela rainha D. Catarina da Áustria em homenagem à comitiva flamenga e às senhoras da corte enviadas para acompanhar D. Maria de Portugal até Bruxelas. Este enfatizou a magnificência da mesa de D. Catarina e consistiu numa demonstração da sua riqueza material²⁵, proclamando o seu estatuto enquanto rainha de Portugal e seus territórios ultramarinos. O tema subjacente foi o do domínio luso, que se estendia por todos os cantos do globo. O banquete da rainha foi uma demonstração extraordinária do seu poder no auge dos Descobrimentos.

Durante o Renascimento, tal como vimos para a corte dos Habsburgo na já referida pintura (**fig. 7**), o banquete foi utilizado como ferramenta política destinada a impressionar. Assim, também D. Catarina conseguiu por ocasião do casamento de Lisboa de 1565 reforçar a sua imagem e propagar o seu poder através do esplendor deste repasto.²⁶ Para reforçar mais a sua imagem enquanto rainha à escala global, a rainha presenteou todas as mulheres flamengas presentes, incluindo Marie de Montmorency, Condessa de Mansfeld, com ricos presentes e “brinquinhos da Índia” (“alguns bryncos y cosas de la yndia”).²⁷

A orquestração visual das iguarias durante o banquete da rainha mais se acentuou com apontamentos luxuosos da Ásia e do Extremo Oriente. Marchi oferece-nos pormenores desse espectáculo no salão da rainha, a “sala da Raynha”, que ficou por demais impressionado com as iguarias e especiarias de diversos países e regiões do império português, preparadas por cozinheiros indianos: “Nem mesmo os banquetes romanos da antiguidade tinham tantos produtos trazidos de tão longe”.²⁸ As especiarias foram usadas em quantidade na sua preparação: canela, gengibre, cravo-da-índia, noz-moscada, pimenta, almíscar para aromatizar e fazer perfumes, água de flor-de-laranjeira para temperar os alimentos²⁹, sal (de Setúbal e Alenquer), figos de Silves, atum de Albufeira e Lagos (Algarve) e açúcar (da Madeira), todos simbolizando o elevado estatuto e posição social da rainha. O armazém da Casa da Índia em Lisboa, por exemplo, dispensava para seu uso pessoal em 1553, 200 quintais (20.000 quilos) de pimenta, enquanto a *Casa de Especiaria*, dispensava-lhe quarenta e quatro quilos de canela, gengibre e cravinho, e 210 arrobas (3.087 quilos) de açúcar branco da Madeira.³⁰

work, in particular, references to Habsburg rule in the Spanish Netherlands. First and foremost, this painting glorifies public dining rituals of the Habsburg house in the late Renaissance.

Dining ceremonial was layered with political overtones, as discussed above, and a lavish use of ostentation was witnessed by de Marchi at yet another banquet given by queen Catherine of Austria, in honor of the Flemish entourage and aristocratic women sent to accompany Maria of Portugal to Brussels. This feast underscored the magnificence of Catherine's table and was a virtual display of her material wealth,²⁵ setting out to proclaim her status as queen of Portugal and its overseas territories. Its underlying theme was Portugal's rule which extended to the far corners of the globe. Catherine's banquet was a bombastic demonstration of her power at the height of the Age of Discovery.

During the Renaissance, as seen at the Habsburg court in the painting above (**fig. 7**), the banquet was deployed as a political tool designed to impress. Thus, Catherine was able at the momentous Lisbon wedding of 1565 to reinforce her image and publicize her power through the splendor of her meal.²⁶ To further reinforce her self-imaging as a global queen, Catherine presented all the Flemish women present, including Marie de Montmorency, the Countess of Mansfeld, with rich gifts and “trinkets from India” (“algunos bryncos y cosas de la yndia”).²⁷

The visual orchestration of food at Catherine's banquet was heightened by the display of luxurious appointments from Asia and the Far East. De Marchi provides details of this spectacle held in the queen's hall, the “sala da Raynha”. The courtier was most impressed by the food and spices from diverse countries and regions of the Portuguese empire, prepared by Indian cooks: “Not even Roman banquets of antiquity had so many products brought from such distances”.²⁸ Spices were heavily used in these dishes: cinnamon, ginger, cloves, nutmeg, pepper, musk (*almíscar*) for scents and perfumes, rose or orange flower-water for flavoring food²⁹, salt (from Setúbal and Alenquer), figs from Silves, tuna from Albufeira and Lagos (Algarve), and sugar (from Madeira), all symbolic of Catherine's privileged social rank and position. For instance, the Casa da Índia warehouse in Lisbon transferred in 1553 200 *quintais* (20,000 kilos) of pepper, the king's spice house, the *Casa de Especiaria*, forty-four kilos of cinnamon, ginger and cloves, and 210 *arrobas* (3,087 kilos) of white sugar from Madeira, for her personal use.³⁰

This profusion at her table underscores her direct access to such exotic and domestic luxuries. No other contemporary ruler – male or female – was able to serve at their table the quantities of spices from India

25 Giuseppe Bertini, "O Livro de Cozinha de Maria de Portugal e a cozinha de corte em Bruxelas e em Lisboa ao tempo das suas núpcias com Alexandre Farnese", *Oceanos*, 21, 1995, pp. 122-125; Thierry Crépin-Leblond, Pierre Ennès (eds.), *Le Dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance* (cat.), Écouen – Paris, Musée national de la Renaissance – Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 17-19.

26 Michel Jeanneret, *A Feast of Words. Banquets and Table Talk in the Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 50.

27 Estas ofertas incluiriam certamente leques de folha desdobrável asiáticos feitos na China e no Japão. Veja-se Arquivo General de Simancas, Estado Portugal, leg. 383, fl. 24: carta do embaixador castelhano Alonso de Tovar para Felipe II de Espanha datada de 15 de Setembro de 1565.

28 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 86.

29 Usadas para temperar a comida ou para perfumar a água de lavar as mãos.

30 DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 10, Documento 1, não foliado: após as rubricas, *Da pimenta da casa da Imydia e especiaria*.

25 Giuseppe Bertini, "O Livro de Cozinho de Maria de Portugal e a cozinha de corte em Bruxelas e em Lisboa ao tempo das suas núpcias com Alexandre Farnese", *Oceanos*, 21, 1995, pp. 122-125; Thierry Crépin-Leblond, Pierre Ennès (eds.), *Le Dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance* (cat.), Écouen – Paris, Musée national de la Renaissance – Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 17-19.

26 Michel Jeanneret, *A Feast of Words. Banquets and Table Talk in the Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 50.

27 These presents surely included Asian folding fans from China and Japan. See Arquivo General de Simancas, Estado Portugal, leg. 383, fol. 24: letter from the Castilian Ambassador in Portugal, Alonso de Tovar, to Philip II of Spain, dated 15 September 1565.

28 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 86.

29 Used as an exotic seasoning for foods or to scent water for washing hands.

30 DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 10, Documento 1, unfoliated: under the rubrics, *Da pimenta da casa da Imydia e especiaria*.

Rainha d'Aquém e d'Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria's Table at the Lisbon Court



[fig. 7] Alonso Sánchez Coelho (atribuído), *O Banquete dos Monarcas*, Espanha, ca. 1579; óleo sobre tela (110 x 202 cm). Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, inv. no. Dep. 776. | Alonso Sánchez Coelho (attributed), *The Banquet of the Monarchs*, Spain, ca. 1579; oil on canvas (110 x 202 cm). Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, inv. no. Dep. 776. - © Muzeum Narodowe w Warszawie.

Tal profusão à sua mesa demonstrava o seu acesso directo a tais luxos domésticos exóticos. Nenhum outro príncipe contemporâneo – homem ou mulher – conseguiria servir à mesa a tamanha quantidade de especiarias da Índia que à rainha era concedida anualmente pela coroa, como parte dos seus rendimentos, para a sua cozinha e botica.³¹ Marchi não podia deixar de se maravilhar com as águas que a rainha serviu aos convidados estrangeiros, do Ganges na Índia, de um rio das Molucas a “18.000 milhas de Lisboa”, e de outros rios, lagos e fontes de África e da Ásia, e mesmo água do Tibre foi servida, estimada por todos os presentes como, “la più perfetta et eccellente acqua che sia al mundo”.³²

Nas festividades de corte, aprestos de banquete e aparadores para a sobremesa, decorações de mesa magníficas com temas heráldicos e emblemáticos eram feitos de açúcar, flores e frutas. Como se pode ver nesta gravura coeva (**fig. 8**), banquetes de casamento eram palcos por excelência para complexas esculturas comestíveis de açúcar em forma de animais selvagens, exóticos e mitológicos, peixes, brasões de armas e castelos de encantar.³³

31 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 70-72. Da vila de Sintra chegavam à cozinha de D. Catarina talhas de mel, cera, água mineral e trigo.

32 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 86; Annemarie Jordan Gschwend, "As Maravilhas do Oriente: Coleções de Curiosidades Renascentistas em Portugal. The Marvels of the East: Renaissance Curiosity Collections in Portugal", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, pp. 82-127, em especial p. 114.

33 See K.J. Watson, "Sugar sculpture for Grand Ducal weddings from the Giambologna workshop", *The Connoisseur*, 199, 1978, pp. 20-26

Catherine was granted each year by the crown, as part of her revenue, for her kitchen and apothecary (*botica*).³¹ De Marchi could only marvel at the waters the queen served her foreign guests from the Ganges in India, a river from the Moluccas, ‘18,000 miles from Lisbon’, and other rivers, lakes, fountains and pools in Africa and Asia, even water from the Tiber was served, and judged by all those present as, “la più perfetta et eccellente acqua che sia al mundo”.³²

At court festivals, banquet settings and dessert buffets magnificent table monuments with heraldic and emblematic themes were made of sugar, flowers, and fruit. As illustrated in this contemporary woodcut (**fig. 8**), wedding banquets were the venues *par excellence* for displaying elaborate, edible sugar sculptures of wild, exotic and mythological animals, fish, armorials, coats of arms and whimsical castles.³³ Whether Catherine created similar sugar sculptures to decorate her table at the 1565 banquet is not known.

31 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 70-72. The town of Sintra supplied Catherine's kitchen with pots of honey, wax, mineral water and wheat.

32 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 86; Annemarie Jordan Gschwend, "As Maravilhas do Oriente: Coleções de Curiosidades Renascentistas em Portugal. The Marvels of the East: Renaissance Curiosity Collections in Portugal", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, pp. 82-127, especially p. 114.

33 See K.J. Watson, "Sugar sculpture for Grand Ducal weddings from the Giambologna workshop", *The Connoisseur*, 199, 1978, pp. 20-26



[fig. 8] Theodor Graminaeus, *Beschreibung derer fürstlicher gültiger Ec. Hochzeit Köln*, Graminaeus, 1587, fig. 7

Se a rainha contou com tais esculturas de açúcar para decorar a sua mesa no banquete de 1565, isso não o sabemos.

Tal como nos informa Marchi, um terceiro banquete foi oferecido pelo tio da noiva, D. Constantino de Bragança (1528-1575), para os nobres da comitiva flamenga, para o qual baixela tanto de prata como de porcelana foi utilizada, com toalhas e guardanapos do mais fino damasco. Se estes foram dobrados em forma de águias bicéfalas, cães, aves, coelhos e animais selvagens e fantásticos não se pode confirmar (fig. 9).³⁴ Um dos aparadores de D. Constantino estava pleno de porcelanas da dinastia Ming

A third banquet, as de Marchi further relates, was offered by the uncle of the bride, Constantino of Braganza (1528-1575), for the gentlemen of the Flemish entourage, for which both silver plate and Chinese porcelain were used, with tablecloths and napkins of the finest damask. Whether these napkins were folded into the shape of double-headed eagles, dogs, birds, rabbits and wild, fantastic beasts as part of the elaborate decorations, cannot be confirmed (fig. 9).³⁴ One of Constantino's credenza displayed priceless pieces of Ming porcelain because of their 'wondrous grandeur and beauty', and as de Marchi noted,

34 Mattias Giegher, *Li tre trattati di messer Mattia Giegher Bavaro di Mosburc, trinciante dell' illustriss. nazione Alemanna in Padova*, Padova, Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1629.

34 Mattias Giegher, *Li tre trattati di messer Mattia Giegher Bavaro di Mosburc, trinciante dell' illustriss. nazione Alemanna in Padova*, Padova, Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1629.



[fig. 9] Matthias Giegher, *Li tre trattati di messer Mattia Giegher Bavaro di Mosburc, trinciante dell' illustriss. nazione Alemanna in Padova*, In Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1629, fig. 5.

de grande valor dada a sua “beleza e grandeza de admirar” e, tal como nota Marchi, era estimada “mais do que ouro ou prata” na corte de Lisboa.³⁵ Grandes quantidades de produtos asiáticos e do Extremo Oriente podiam encontrar-se à venda em Lisboa em meados de Quinhentos. Este excesso de produtos de luxo exportados através de centros de comércio dominados pelos portugueses por todo o globo transformaram a vida quotidiana em Lisboa. Em 1565 tais objectos de luxo eram já comuns em palácios e residências aristocráticas.³⁶ O acesso fácil a produtos estranhos, alimentos e especiarias na Lisboa do Renascimento mudaria radicalmente a forma das refeições na corte lusa, como dispunha a sua mesa, exibia a sua riqueza e decorava os seus aposentos.

were ‘valued more than gold or silver’ at the Lisbon court.³⁵ Quantities of Asian and Far Eastern products and wares were available for sale in Lisbon by the mid-sixteenth century. This excess of luxury goods exported from Portuguese trade centers across the globe, transformed daily life in Lisbon. By 1565 such luxuries had become commonplace objects in palaces and aristocratic residences.³⁶ The easy accessibility of foreign products, commodities, foods and spices in Renaissance Lisbon forever changed the manner in which the Portuguese court dined, set their tables, displayed their wealth and decorated their living quarters.

35 Giuseppe Bertini, *Le Nozze [...]*, p. 86.

36 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 120-139.

35 Giuseppe Bertini, *Le Nozze [...]*, p. 86.

36 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 120-139.

Produtos Exóticos e Especiarias para a Mesa da Rainha

Outras raridades influenciaram a forma de consumir os alimentos na corte de Lisboa. Grande quantidade de drogas medicinais, tais como cânfora e ameixas ácidas do abrunheiro-de-jardim, chegavam anualmente à mesa, cozinha e botica da rainha.³⁷ Âmbar, âmbar-cinzentos, almíscar e benjoim, uma planta do Ceilão utilizada para curar várias doenças, eram enviadas regularmente via Índia pelos vice-reis em Goa.³⁸ O almíscar desempenhava um papel essencial no tempero dos alimentos, como nos demonstra uma receita de 1565 para conservas de laranja, que contemplava um pouco de água de almíscar para potenciar o sabor.³⁹ D. Catarina possuía em Lisboa um gatil para civetas africanas, cuja algália supria as suas necessidades diárias e as da cozinha; gatos macho em idade adulta eram capazes de produzir até vinte gramas por semana.⁴⁰

No início do seu reinado, em 1529, D. Catarina despendeu com o seu boticário Lopo uma grande soma para que este compilasse 2.558 receitas para uso do seu médico Dr. Dionísio e da sua casa.⁴¹ O labor de Lopo resultou num *corpus* de remédios, poções e unguentos do qual a rainha poderia fazer uso para o seu bem-estar durante as suas nove gestações, bem como para benefício da sua família mais próxima e servidores. Enquanto rainha, era sua responsabilidade zelar pela saúde da sua família, factor da maior importância para o bom funcionamento da sua corte e dos vários departamentos administrativos do palácio de Lisboa e doultras residências régias por si utilizadas.

Livros medicinais coevos, idênticos aos da rainha infelizmente perdidos, sobrevivem. Esses “cadernos de notas” desempenhavam uma função vital nas boticas femininas, espaços e guarda-roupas, independentemente de serem régias, aristocráticas ou patricias, oferecendo às mulheres renascentistas receitas úteis de como fazer sabões e pasta de dentes, paus de incenso e águas de cheiro destiladas.⁴² Herbários e livros de receitas de Philippine Welsler (1527-1580), esposa morganática do sobrinho de D. Catarina, o arquiduque Ferdinand II do Tirol (1529-1595), foram

Exotic Products and Spices for the Queen’s Table

Other rarities influenced the manner in which food was consumed at the Lisbon court. A large supply of pharmaceutical drugs such as camphor and myrobalans were annually granted Catherine for her table, kitchen and apothecary.³⁷ Amber, ambergris, musk (*almíscar*) and benzoin, a plant from Ceylon used to cure various diseases, were sent on a regular basis from India by Portuguese viceroys stationed in Goa.³⁸ Musk played an essential role in the seasoning and flavoring of foods, as a 1565 recipe for orange fruit preserves demonstrates, which called for an added portion of musk water to heighten its flavor.³⁹ Catherine owned a stable of African civets cats in Lisbon, whose musk supplied and fulfilled her daily needs and that of her kitchen; adult male civets able to produce up to twenty grams a week.⁴⁰

Early into her reign, in 1529, Catherine paid her apothecary (*boticário*) Mestre Lopo a large sum of money to compile 2,558 recipes for the use and disposal of her physician Dr. Dionísio and her household.⁴¹ Lopo’s work resulted in a corpus of remedies, potions and unguents the queen could access for her welfare during her nine pregnancies, as well as for the benefit of her immediate family and household staff. As queen, it was Catherine’s responsibility to see her household remained healthy, a factor most imperative for the smooth running of her court and various offices in the Lisbon palace and other royal residences she used.

Contemporary medicinal books, like that compiled for Catherine, now lost, have survived. These “notebooks” served a vital function in female apothecaries, spaces and wardrobes, regardless whether royal, aristocratic or patrician, providing Renaissance women with useful recipes from making soaps and toothpastes to incense sticks and distilled scented waters.⁴² The herbals and recipes of Philippine Welsler (1527-1580), morganatic spouse of Catherine’s nephew, Archduke Ferdinand II of Tyrol (1529-1595), were redacted for her staff at Schloss

Rainha d’Aquém e d’Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria’s Table at the Lisbon Court

elaborados para os seus servidores no Schloss Ambras em Innsbruck, e testemunham a importância desses compêndios de medicamentos que chegaram até nós.⁴³

Especiarias, como o gengibre, não apenas se utilizavam para temperar os alimentos, mas também para perfumar cofres onde se guardavam os linhos de mesa para o serviço da rainha. Frascos de essências ou pomas e bolinhas de cheiro contendo benjoim, canela, almíscar e outras especiarias perfumadas ou perfumes mantinham afastados os odores desagradáveis. A rainha possuía uma de ouro em forma de romã, esmaltada de branco e rosa, que se abria em quatro compartimentos interiores, pendente de uma corrente para colocar à cintura.⁴⁴

Pedras de bezoar, cálculos estomacais das cabras bezoar da Pérsia, eram altamente valorizadas no Renascimento como antídoto contra veneno. Coleccionadores principescos colocavam-nas em copos de vinho como forma de protecção. Pedras de bezoar vindas de Ormuz para a corte de Lisboa eram frequentemente montadas com bandas de ouro ou cobertas de filigrana de ouro, à semelhança de chifres de “unicórnio” (dentes de narval) e chifres de rinoceronte, acreditando-se que os três possuíam propriedades medicinais, actuando como remédios contra a melancolia, peste, epilepsia e veneno.⁴⁵ Chifres de rinoceronte eram amiúde reduzidos a pó, depois misturado com vinho. D. Catarina possuía uma pedra bezoar com uma corrente que poderia ser usada pendente do pulso, talvez idêntica a esta (**fig. 10**), e outra com uma banda de ouro que poderia ter à mesa ou colocada sobre o aparador.⁴⁶ Em 1550, comprou um chifre de unicórnio (dente de narval), cujos poderes terapêuticos eram muito apreciados no século XVI (**fig. 11**). Fragmentos mais pequenos eram moídos, e adicionados a poções contra venenos, uma vez que se acreditava que os unicórnios purificavam a água.

Dentes fossilizados de tubarão, que se pensava serem dentes de dragão, protegiam contra veneno quando mergulhados em alimentos ou bebi-



[fig. 10] Anónimo, Pedra de bezoar montada, Espanha, século XVI; pedra de bezoar, montagens em ouro esmaltado (9 x 4,9 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 958. | Anonymous, Mounted bezoar stone, Spain, 16th century; bezoar stone, enamelled gold mountings (9 x 4.9 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 958. – © KHM-Museumsverband.

of Persian bezoar goats, were highly prized in the Renaissance as an antidote against poison. Princely collectors placed them in goblets of wine as protection. Bezoars imported from Ormuz (Hormuz) to the Lisbon court, were often mounted with gold bands or encased in gold filigree, as were “unicorn” (narwhal whale horns) and rhinoceros horns, all three believed to have medicinal properties and acted as remedies against melancholy, pest, epilepsy and poison.⁴⁵ Rhinoceros horns were often ground into a powder and mixed with wine. Catherine owned a bezoar with a chain which could be worn from the wrist which she could wear, perhaps resembling this example (**fig. 10**), and another with a gold band she may have exhibited at her table or set at her buffet.⁴⁶ In 1550 she purchased a unicorn horn (a narwhal whale horn), whose therapeutic powers were cherished in the sixteenth century (**fig. 11**). Smaller pieces were ground into drink for immunity to poisons since it was believed unicorns could purify water.

Fossilized teeth of sharks, thought to be dragon’s teeth, protected against poison when dipped into food or drink. Catherine owned two “scorpion” tongues used as protection, two jasper stones shaped like hearts to staunch the flow of blood, and two porcupine stones from

37 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 382.

38 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 390-391.

39 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical* [...], p. XXXIII.

40 Annemarie Jordan Gschwend, “Os produtos exóticos da Carreira da Índia e o papel da corte portuguesa na sua difusão”, in Simonetta Luz Afonso (ed.), *Nossa Senhora dos Mártires. A última Viagem* (cat.), Lisboa, Expo’98, 1998, pp. 129-130. Veja-se também Annemarie Jordan Gschwend, "Beloved Companions, Mascots and Pets. The Culture of Wild Animals in Renaissance Portugal", in Sabine Haag (ed.), *Echt Tierisch! Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Vienna - Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 2015, pp. 11-18; Annemarie Jordan Gschwend, "Animais globais: coleção e ostentação", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), eds., Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 192-203; e Isabel Drumond Braga, Paulo Drumond Braga (eds.), *Animais e Companhia na História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2015.

41 A rainha pagou a Mestre Lopo um total de 64.458 reais. Veja-se DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 24, Documento 25 (4 de Fevereiro de 1529): "[...] para duas mil quinhentos e cinquenta e oito Receitas de mezinhas e cousas de sua botica que deu para a minha casa [...]”.

42 Veja-se Alicia Martinez Crespo (ed.), *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas, Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 37-44; "Pó para os dentes: cinco onças de alabastro, quatro onças de porcelana, e cinco onças de açúcar refinado, e uma onça de coral branco, e mais outra de canela, e meia onça de pérola, e meia onça de almíscar. Reduza-se tudo a pó. Limpe-se os dentes com o pó e enchague-se a boca com vinho branco tépido”.

37 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 382.

38 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 390-391.

39 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical* [...], p. XXXIII.

40 Annemarie Jordan Gschwend, “Os produtos exóticos da Carreira da Índia e o papel da corte portuguesa na sua difusão”, in Simonetta Luz Afonso (ed.), *Nossa Senhora dos Mártires. A última Viagem* (cat.), Lisboa, Expo’98, 1998, pp. 129-130. See also Annemarie Jordan Gschwend, "Beloved Companions, Mascots and Pets. The Culture of Wild Animals in Renaissance Portugal", in Sabine Haag (ed.), *Echt Tierisch! Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Vienna - Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 2015, pp. 11-18; Annemarie Jordan Gschwend, "Animais globais: coleção e ostentação", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), eds., Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 192-203; and Isabel Drumond Braga, Paulo Drumond Braga (eds.), *Animais e Companhia na História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2015.

41 The queen paid Mestre Lopo a total sum of 64,458 reais. See DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 24, Documento 25 (4 February 1529): "[...] para duas mil quinhentos e cinquenta e oito Receitas de mezinhas e cousas de sua botica que deu para a minha casa [...]”.

42 See Alicia Martinez Crespo (ed.), *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas, Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 37-44; "Powder for the teeth. Five ounces of alabaster, and four ounces of porcelain, and six ounces of fine sugar, and one ounce of white coral, and another one (ounce) of cinnamon, and a half (ounce of) pearl, and a half (ounce of) musk. Grind it all together. Clean the teeth with the powder and rinse the mouth with tepid white wine”.

43 Cf. Sabine Haag (ed.), *Fürstlich* [...], pp. 40-41, cat. no. 5; Jo Wheeler, *Renaissance Secrets. Recipes and Formulas*, London, V&A Publishing, 2009.

44 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 166: "hua Romaa de ouro fino que se abre en quatro partes e se fecha con tornel e cadea do dito ouro esmaltada de branco e Rosycree”.

45 R. van Tassel, *Bezoars and the Collection of Henri van Heurck (1838-1909)*, Antwerp, Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde van Antwerpen met de medewerking van het Stadsbestuur van Antwerpen, 1970; R. van Tassel, "Bezoars", *Janus. Revue internationale de l'histoire des sciences, de la médecine, de la pharmacie et de la technique*, 60, 1973, pp. 241-259; Maria do Sameiro Barroso, "The bezoar stone: a princely antidote, the Távora Sequeira Pinto collection - Oporto", *Acta medico-historica Adriatica*, 12-1, 2014, pp. 77-98.

46 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 258; Annemarie Jordan Gschwend, "The Marvels [...]", pp. 91-92.

43 Cf. Sabine Haag (ed.), *Fürstlich* [...], pp. 40-41, cat. no. 5; Jo Wheeler, *Renaissance Secrets. Recipes and Formulas*, London, V&A Publishing, 2009.

44 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 166: "hua Romaa de ouro fino que se abre en quatro partes e se fecha con tornel e cadea do dito ouro esmaltada de branco e Rosycree”.

45 R. van Tassel, *Bezoars and the Collection of Henri van Heurck (1838-1909)*, Antwerp, Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde van Antwerpen met de medewerking van het Stadsbestuur van Antwerpen, 1970; R. van Tassel, "Bezoars", *Janus. Revue internationale de l'histoire des sciences, de la médecine, de la pharmacie et de la technique*, 60, 1973, pp. 241-259; Maria do Sameiro Barroso, "The bezoar stone: a princely antidote, the Távora Sequeira Pinto collection - Oporto", *Acta medico-historica Adriatica*, 12-1, 2014, pp. 77-98.

46 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 258; Annemarie Jordan Gschwend, "The Marvels [...]", pp. 91-92.



[fig. 11] Anônimo, Cepetro com dente de narval, possivelmente Portugal, século XVI; dente de narval, montagens em prata (76,3 cm de comprimento). Porto, colecção particular. | Anonymous, Ceptre made from a narwhal tusk, possibly Portugal, 16th century; narwhal tusk, silver mountings (76.3 cm in length). Porto, private collection.



[fig. 12] Petrus Christus, *Um ourives na sua oficina*, Países Baixos, Bruges, 1449; óleo sobre tábua (98 x 85,2 cm), Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1975.1.110. | Petrus Christus, *A goldsmith in his shop*, Netherlands, Bruges, 1449; oil on panel (98 x 85.2 cm). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1975.1.110.

das. A rainha possuía duas línguas de “escorpião” usadas como protecção, duas pedras de jasper em forma de coração estancavam o sangue e duas pedras de porco-espinho de Malaca eram usadas como antídotos contra o veneno.⁴⁷ Os ramos de coral protegiam contra os infortúnios, e um ramo montado em ouro esmaltado de branco e preto surge registado na colecção de D. Catarina em 1552 (fl. 32v) (fig. 12). Talvez que a cabeça de serpente da rainha montada em ouro (fl. 62) e a raiz de peónia com três bandas de ouro esmaltadas de branco e preto tivessem os mesmos propósitos medicinais e profiláticos (fl. 32).

47 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 4; Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 393. Estes corações e línguas de escorpião de jasper encastoados em ouro foram adquiridos por D. Catarina em Novembro de 1530 na venda dos bens da rainha deposta de Castela, Juana a "Beltraneja" que morreu nesse mesmo ano - veja-se DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 46, Documento 26. Agradeço ao Hugo Miguel Crespo o ter-me chamado à atenção para este documento. Veja-se também Christopher J. Duffin, "Porcupine Stones", *Pharmaceutical Historian*, 43-1, 2013, pp. 13-22.



Malacca (*pedra de porco espinho*) implemented as antidotes for poison.⁴⁷ Coral branches warded against evils, and a branch set in gold enameled white and black was recorded in Catherine's collection in 1552 (fol. 32v) (fig. 12). Perhaps the queen's serpent's head encased in gold (fol. 62) and the peony root with three gold bands enameled white and black served the same medicinal and prophylactic purposes (fol. 32).

47 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 4; Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 393. These jasper "hearts" and one "scorpion tongue" encased in gold had been acquired by Catherine in November of 1530 from the estate of the overthrown queen of Castile, Juana la "Beltraneja" who died that same year - see DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 46, Documento 26. I thank Hugo Miguel Crespo for bringing this document to my attention. See also Christopher J. Duffin, "Porcupine Stones", *Pharmaceutical Historian*, 43-1, 2013, pp. 13-22.

Perus Globais no Renascimento

Durante a conquista espanhola (1519-1521), Hernán Cortés ficou impressionado com os mercados florescentes que pode testemunhar no México pré-colombiano, repleto de alimentos e bens de luxo desconhecidos no Velho Mundo. Dos muitos pássaros apreciados pelos astecas, os perus encabeçavam a lista.⁴⁸ Festas religiosas prestavam-lhes homenagem, e cascas de ovos de pintos recém-nascidos eram recolhidas e espalhadas pelas estradas honrando os deuses que lhes haviam oferecido o peru⁴⁹ (*huexolotl* em náhuatl). Nos mercados que rodeavam Tenochtitlan, 8.000 perus eram vendidos a cada cinco dias. Cortés pode notar como os perus estavam reservados para consumo humano e para alimento aos animais do zoológico de Moctezuma.

Cristóvão Colombo viu pela primeira vez perus ou *galinas de la tierra* no Cabo de Honduras em 1502. Os primeiros exemplares estão documentados em Espanha em 1511, de onde eram exportados para o resto da Europa.⁵⁰ Sabemos que navios portugueses navegaram de Lisboa e do Algarve para os portos das Antilhas e México e é possível que perus tenham chegado bastante cedo à Lisboa do Renascimento através dessas rotas comerciais. Também cedo levaram as frotas portuguesas perus americanos para a Índia mogol (fig. 13).

Perus domesticados estavam reservados para consumo principesco e eram avidamente coleccionados para menageries régias e aristocráticas. Perus tornaram-se também num dos pratos de maior destaque nos menus cortesãos do Renascimento. Um peru inteiro assado envolto em massa com a cabeça exposta foi servido no casamento de 1565 de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese no palácio de Bruxelas (fig. 14) e, sem dúvida, este mesmo pássaro do Novo Mundo foi servido no banquete de casamento de D. Maria comemorado algumas semanas antes em Lisboa.⁵¹ O célebre cozinheiro italiano do Renascimento, Bartolomeo Scappi (1500-1577) que esteve ao serviço de cardeais e do papa Pio V em Roma, publicou em 1570 um influente tratado culinário, a *Opera dell'arte del cucinare*. Neste colossal livro de receitas, Scappi oferece-nos instruções sobre a criação de perus e tendo compilado mais de mil receitas, incluiu as primeiras de peru recheado e assado.

A Baixela da Rainha

D. Catarina de Áustria chegou a Portugal em 1521 com um dote de joalharia, tapeçarias flamengas e manuscritos, uma parte dele incluindo prata que recebeu da herança de sua mãe, a rainha Juana de Castela (1479-1555). Os seus inventários e documentos afins monstrem-nos um reduzido número de prata reservada para a mesa da rainha e das suas damas, que cresceu substancialmente durante o seu reinado. Muitas das peças eram já renascentistas, descritas nos seus documentos como sendo *ao romano*, e pro-

Global Turkeys in the Renaissance

During the Spanish Conquest (1519-1521), Hernán Cortés was amazed by the prosperous markets he witnessed in Pre-Columbian Mexico, filled with foodstuffs and luxury goods foreign to the Old World. Of the many birds cultivated by the Aztecs, turkeys headed the list.⁴⁸ Religious festivals paid them homage, and eggshells from hatched chicks were saved and spread on roads to honor the god(s) who had given them the turkey cock⁴⁹ (*huexolotl* in Nahuatl). At markets surrounding Tenochtitlan, 8,000 turkeys were sold every five days. Cortés noted turkeys were reserved for human consumption and to feed the animals in Moctezuma's zoo.

Christopher Columbus first spotted turkeys or *galinas de la tierra* at Cape Honduras in 1502. The first birds are documented in Spain in 1511, from where they were exported to the rest of Europe.⁵⁰ Portuguese ships are known to have sailed from Lisbon and the Algarve to Antillean and Mexican ports, and possibly turkeys arrived in Renaissance Lisbon via these trade routes quite early. Soon Portuguese fleets brought the American turkey to Mughal India (fig. 13).

Domesticated turkeys were reserved for princely consumption, and were avidly collected for royal and elite menageries. Turkeys were the highlight of Renaissance courtly menus. A whole turkey bird baked in a pastry crust with its head exposed, was served at the 1565 wedding of Maria of Portugal and Alexander Farnese in the Brussels palace (fig. 14), and no doubt this New World fowl was served at Maria's wedding celebrated some weeks before in Lisbon.⁵¹ The celebrated Italian Renaissance chef, Bartolomeo Scappi (ca. 1500-1577) who cooked for cardinals and Pope Pius V in Rome, published in 1570 an influential culinary treatise, *Opera dell'arte del cucinare*. In this monumental cookbook, Scappi offered instructions on raising turkeys and compiled over one thousand recipes, including the earliest recipes for stuffed and spit-roasted turkey.

The Queen's Plate

Catherine of Austria arrived in Portugal in 1525 with a dowry of jewelry, Flemish tapestries and manuscripts, a small part of which comprised of plate she had inherited from her mother, queen Juana of Castile (1479-1555). Catherine's inventories and related documents reveal a small number of plate reserved for the queen's table and that of her ladies, which substantially increased during the course of her reign. Many pieces were executed in the Renaissance style, referred to as, *ao romano*, in her documents, made by

Rainha d'Aquém e d'Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria's Table at the Lisbon Court



[fig. 13] Mansur, *Um peru americano*, India, ca. 1612; aguarela opaca e ouro sobre papel (12,8 x 12,2 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. IM.135-1921. | Mansur, *An American turkey*, India, ca. 1612; opaque watercolour and gold on paper (12.8 x 12.2 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. IM.135-1921. - © Victoria and Albert Museum, London.



[fig. 14] Anónimo, círculo de Frans Floris, *Banquete do casamento de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese em 1565*, Países Baixos, Bruxelas, 1565; iluminura sobre pergaminho (29,3 x 38,8 cm). Varsóvia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10258 (pormenor). | Anonymous, circle of Frans Floris, *Wedding banquet of Maria of Portugal and Alessandro Farnese in 1565*, Low Countries, Brussels, 1565; painting on parchment (29.3 x 38.8 cm). Warsaw, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10258 (detail). - © Uniwersytet Warszawski.

duzidas por dois ourives ao seu serviço, Baltasar Cornejo (ourives do ouro) e João Cansado (ourives da prata).⁵² Alguma da prata descrita como de “estilo romano” vinha da Flandres⁵³, enquanto outra era produzida, com prata castelhana⁵⁴, por Cansado em “estilo castelhano” (*feição castelhano*).⁵⁵

two craftsmen in her employ, Baltasar Cornejo (goldsmith) and João Cansado (silversmith).⁵² Some plate made in the “roman style” was imported from Flanders⁵³, while others were manufactured with silver brought from Castile⁵⁴, executed by Cansado in the “Castilian style” (*feição castelhano*).⁵⁵

48 Shepard Krech, "On the Turkey in Rua Nova dos Mercadores", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 178-185.

49 "Pavo de las Indias" ("pavão das Índias") em espanhol coevo.

50 Sabine Eiche, *Presenting the Turkey. The Fabulous Story of a Flamboyant and Flavourful Bird*, Florence, Centro Di, 2004; Isabel Mendes Drumond Braga, "A América à Mesa do Rei", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 336-349.

51 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 71.

48 Shepard Krech, "On the Turkey in Rua Nova dos Mercadores", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 178-185.

49 "Pavo de las Indias" ("peacock from the Indies") in early modern Spanish.

50 Sabine Eiche, *Presenting the Turkey. The Fabulous Story of a Flamboyant and Flavourful Bird*, Florence, Centro Di, 2004; Isabel Mendes Drumond Braga, "A América à Mesa do Rei", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 336-349.

51 Giuseppe Bertini, *Le Nozze* [...], p. 71.

52 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 57-60.

53 Refiram-se como exemplo duas grandes garrafas da Flandres de prata com suas cadeias, decoradas com cabeças de leão. DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 284; Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 271.

54 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 229: "En Lisboa a quatoiro de setembro de 1552 recebeu a camareira dona meçia dandrade do thezoureiro alvaro lopez oyntenta e sete baçios de serviço de prata de castela".

55 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 299v: "un jarro de prata de ley do Reino de feição castelhano".

52 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 57-60.

53 For example, two large silver flasks from Flanders were decorated with lion's heads and chains. DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 284; Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 271.

54 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 229: "En Lisboa a quatoiro de setembro de 1552 recebeu a camareira dona meçia dandrade do thezoureiro alvaro lopez oyntenta e sete baçios de serviço [basins for the service] de prata de castela [Castile]".

55 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 299v: "un jarro de prata de ley do Reino de feição castelhano".

A lista de prata e prata dourada registada em 1546, 1548 e 1550-1552, é representativa do tipo de baixela⁵⁶ necessária para serviço da mesa da rainha e da sua cozinha: 3 açucareiros⁵⁷, 5 pequenas panelas (duas com tampa), 3 panelas, 6 caçoulas, 4 perfumadores (usados para perfumar os aposentos com incenso vindo da Índia), 17 bacias de servir, 185 bacias pequenas de servir, 8 bacias de água-às-mãos, 47 bacias de meia-cozinha, 11 bacias de vários tipo, 2 barris para água em forma de pipas e suas carretas (algumas possivelmente com rodas para deslizarem sobre a mesa), 4 pequenas campainhas, 46 castiçais de diferente tipo, 35 açafates de vários tamanhos em vime de prata (algumas da Flandres), cinco escudelas de orelhas, cinco bacias de água-às-mãos (*fontes*), 4 fruteiros, 12 galletas, 1 garrafa, 1 escalfador, 23 escudelas de fralda, 2 gomis, 5 *confeiteiras*⁵⁸, 2 maçãs para os porteiros da rainha (decoradas com as armas reais portuguesas⁵⁹), 4 vinagreiras, 2 piveteiros (para água de rosas, flor-de-laranjeira ou almís-car), 11 pequenas vasos (*porcelanas*) para a cozinha e botica, 22 saleiros, 6 tesouras de espevitar, 8 copos de diverso tipo, um púcaro para neve⁶⁰, e uma *unha de gran bestia* para o aparador da rainha, que a havia recebido da corte de Viena em 1565.⁶¹

Coleccionadores Habsburgo do Renascimento, muitos deles supersticiosos, viviam fascinados com amuletos e talismãs, procurando produtos animais raros para propósitos medicinais e poções nocivas. As misteriosas “uñas de la gran bestia”, “unhas da grande besta” ou cascos de alce (*Cervus alces*), acreditava-se tinham capacidades milagrosas para curar a epilepsia, considerada então como doença contagiosa. Pedacos de grandes dimensões de cascos de alce ou patas eram comercializados desde a Escandinávia e Rússia pela Europa. Os tratamentos exigiam que um pedaço de casco fosse colocado numa cadeia usada pelos pacientes, ou então moido e tomado em infusão. Outras formas requeriam que o paciente colocasse um pedaço do casco na orelha esquerda, esfregando-a no peito, ou pendurando-a ao pescoço como amuleto. Pensava-se que este tipo de utilização traria resultados positivos. Em 1577, o médico romano Andrea Bacchi, compilaria um tratado sobre as virtudes da *gran bestia*; sendo publicada posteriormente, em 1675, uma tradução espanhola, *Virtudes y maravillosas calidades de la uña de la Gran bestia, llamado por los antigos, Alce*.

Cidades do sul da Alemanha como Nuremberga ou Augsburg tornaram-se centros onde os ourives se especializariam em montagens de cascos de alce em peças talismânicas de joalharia, ou criando taças montadas para serem exibidas (**fig. 15**). Colocadas sobre a mesa do príncipe

The list of silver and gilded silver recorded in 1546, 1548 and 1550-1552 is representative of the type of plate⁵⁶ required for the service of Catherine’s table and kitchen: 3 sugar bowls⁵⁷, 5 small pans (two with lids), 3 fire pans, 6 perfume pans, 4 incense burners (used to scent rooms with incense imported from India), 17 basins for the service, 185 small communal basins for the service, 8 basins for washing hands, 47 half-basins for the kitchen, 11 assorted basins, 2 barrels for water in the shape of barrels and carts (some perhaps equipped with wheels for running on the table), 4 small bells, 46 various candlesticks, 35 silver baskets of various sizes made of silver mesh (some imported from Flanders), five handwashing basins (*fontes*), 4 fruit dishes, 12 cruets, 1 carafe, 1 vessel to heat water (*escalfador*), 23 porringers, 2 ewers, 5 covered bowls for sweet-meats (*confeiteiras*)⁵⁸, 2 mace for the queen’s porters (decorated with the Portuguese coat of arms⁵⁹), 4 vinegar bottles, 2 water sprinklers (for scented rose, orange or musk water), 11 small vases (*porcelanas*) for the kitchen and apothecary, 22 saltcellars, 6 scissors for snuffing candles, 8 different cups, a water jug (*pucar*o) for snow⁶⁰, and a “claw” (*unha de gran bestia*) for the queen’s buffet which the queen received from the Viennese court in 1565.⁶¹

Renaissance Habsburg collectors, many of them superstitious, were fascinated with amulets and talismans, seeking out unusual animal by-products for medicinal purposes and noxious potions. The mysterious “uñas de la gran bestia”, “toenails of the great beast”, or elk hooves (*Cervus alces*), were believed to miraculously cure epilepsy, considered then to be a contagious disease. Large pieces of elk “claws” or feet were trad-ed from Scandinavia and Russia throughout Europe. Treatments called for a piece of the hoof to be placed into a collar of rings for patients to wear, or pulverizing it for an infusion. Other procedures required the patient to place a fragment of the hoof in the left ear, rubbing it on the chest, or making an amulet to hang from the neck. Such remedies were expected to bring auspicious results. In 1577, the Roman medical doctor, Andrea Bacchi, compiled a treatise on the virtues of the *gran bestia*; a Spanish translation appearing afterwards in 1675, *Virtudes y maravillosas calidades de la uña de la Gran bestia, llamado por los antigos, Alce*.

Southern German cities, like Nuremberg or Augsburg were centres where goldsmiths specialized in mounting elk hooves in decorative, talismanic pieces of jewelry, or creating mounted presentation cups (**fig. 15**). Placed on princely dining tables or displayed on *credenzas*, elk horn

Rainha d’Aquém e d’Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria’s Table at the Lisbon Court



[fig. 15] Anónimo, Copo feito com casco de alce, possivelmente Alemanha, século XVII; casco de alce, montagens em prata (21 cm de altura). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 3746. | Anonymous, Cup made from an elk hoof, possibly Germany, 17th century; elk hoof, silver mountings (21 cm in height).Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 3746. – © KHM-Museumsverband.

ou exibidas em aparadores, copas feitas de casco de alce eram consideradas como imbuídas de poderes curativos e de protecção. As mulheres Habsburgo, reputadas coleccionadoras, eram fascinadas por esta criatura das terras do norte: Maria da Hungria, regente dos Países-Baixos, possuía uma aguarela representando um casco de alce e pedaços das suas hastes. A sua irmã D. Catarina receberia várias *uñas* enviadas desde Viena pela sua sobrinha Maria de Áustria, através do feitor português em Antuérpia, Rui Mendes. O embaixador imperial à corte espanhola, Adam von Dietrichstein (1527-1590) entregou-as pessoalmente na corte de Lisboa em 1564, onde se tornariam peças para exibição na *Kunstammer* de D. Catarina.

A Cozinha da Rainha

Recipientes para cozinhar, muitos de prata, estão registados nos documentos da rainha e o seu uso era estritamente reservado à sua cozinha. Alguns são identificados por termos de origem árabe e reflectem uma forte influência da cozinha marroquina: uma almofia, recipiente em forma de escudela, vasos mais pequenos chamados *alguidarinhos*, um *alcoholero* para fazer aguardentes e quatro cuscuzeiros de estilo renascentista

cups were thought to have protective, curative powers. Habsburg women and collectors were fascinated by this northern European creature: Mary of Hungary, regent of the Netherlands, owned a watercolor of an elk hoof and pieces of its antler. Her sister, Catherine, received several claw (*uñas*) sent from Vienna, dispatched by her niece Maria of Austria, through the Portuguese factor in Antwerp, Rui Mendes. The imperial ambassador in Spain Adam von Dietrichstein (1527-1590) personally delivered these to the Lisbon court in 1564, where they became show-case pieces in Catherine’s *Kunstammer*.

The Queen’s Kitchen

Vessels for cooking, many made of silver, are included in Catherine’s documents, and were strictly reserved for use in her kitchen. Some are identified by Arabic words and reflect the strong influence of Moroccan cuisine: an *almofia*, a vessel in the shape of a porringer, smaller receptacles called *alguidarinhos*, an *alcoholero* to make spirits, and four couscous steamers executed in the Renaissance style made by the queen’s sil-

56 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 150-173, pp. 206-226 e pp. 227-285. Veja-se também Isabel Mendes Drumond Braga, "Dos tachos e panelas aos açucareiros e bules. Recipientes para confeccionar e servir alimentos em Portugal na época moderna", *História. Questões & Debates*, 54, 2011, pp. 71-101.

57 D. Catarina recebia 270 arrobas (o equivalente a 123,91 quilos) de açúcar cada ano vindo da Madeira como parte das suas rendas. O açúcar era um bem raro e caro, do qual no Renascimento se pensava ter propriedades curativas. Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 71; DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fls. 109r-110v.

58 Doces, fruta seca e em conserva eram a imagem de marca da mesa régia lusa no século XVI, recebendo a rainha D. Catarina abastecimentos regulares vindos da Madeira. DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fl. 109 e DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 85, Documento 43 (26 de Setembro de 1550).

59 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 266.

60 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 400.

61 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 264: "outro caço da dita prata con seu cabo que ten tres unhas daguja [águia] na ponta do cabo que pesa hun marco quatro onças quatro oytavas".

produzidos pelo ourives da prata da rainha, João Cansado, em 1553.⁶² O cuscuz deve ter sido habitual, possivelmente consumido com dois pratos populares na corte de Lisboa em 1565: galinha mourisca, um guisado de frango feito com cebola, salsa e coentros, e galinha albardada, com canela e açúcar.⁶³ Outros utensílios incluíam bacias, pratos, pequenos vasos chamados *porcelanas*, escudelas, pratos pouco profundos com pé e de vários tamanhos, utilizados como pratos de servir, ou usados como medidores para a preparação dos alimentos, 6 *fusos* de mexer conservas e marmeladas, tão estimadas na corte de Lisboa, 2 escumadeiras de prata (uma das quais decorada com pontas de diamante e três nós) e um furador de prata, um instrumento com pega em ébano, usado para perfurar fruta.⁶⁴

Várias entradas do inventário de D. Catarina de 1552 oferecem-nos preciosa informação sobre o aspecto da baixela e outros objectos sump-tuários da rainha, alguns integralmente em ouro, como uma pequena copa de ouro com tampa, esmaltada de rosa e branco.⁶⁵ Uma série de peças seguiam modelos renascentistas italianos, conhecidos em Portugal, seja através de gravuras ou desenhos, exemplificando a versatilidade dos artífices da rainha na adopção de modelos italianos para objectos decorativos.⁶⁶ Os temas documentados para a prata da guarda-roupa de D. Catarina eram predominantemente clássicos, intercalados com cenas religiosas do Antigo Testamento, objectos mais antigos que a rainha herdara de sua mãe Juana.⁶⁷ Outras peças estavam decoradas com os brasões e a heráldica de D. Catarina, o que significa que os seus objectos estavam separados daqueles usados à mesa do rei e recolhidos no tesouro real.

Podem-se referir alguns dos inúmeros exemplos de obras de D. Catarina inspirados em modelos do Renascimento italiano, como um gomil cinzelado com figuras animais e medalhões em torno do pé. Um outro gomil tinha três serpentes como asa e um rosto (cabeça de sátiro?) como bico, uma tampa com cabeça de serpente e a base com medalhões à volta (fl. 208). Um açafile em vime de prata era decorado no meio com uma figura de Fortuna e apresentava uma inscrição em castelhano: “sempre esperando la buena fortuna”, o que significa esperar sempre pela boa sorte (fl. 209). Outro açafile tinha uma esfera armilar de ouro, o emblema do sogro de D. Catarina, D. Manuel I, que se tornou o símbolo emblemático das explorações marítimas portuguesas e conquistas ultramarinas no século XVI.

Duas bacias douradas tinham o brasão das armas de D. Catarina no centro (fl. 230), certamente peças de ostentação reservadas para o aparador da rainha, enquanto outras para água-às-mãos, tinham no centro medalhões ou coroaos (fl. 231v). Outra bacia para lavar os cabelos tinha uma rosa de estilo renascentista no centro (fl. 234).

Salvas douradas de diferente tipo, todas com pé, variavam na decoração: uma, octogonal, tinha cinzelados navios na borda e medalhões no

versmith, João Cansado, in 1553.⁶² Couscous must have been a regular staple, possibly eaten with two dishes popular at the Lisbon court in 1565: *Galinha mourisca*, a chicken stew made with onions, parsley and cilantro, and *Galinha albardada* with cinnamon and sugar.⁶³ Other utensils included basins, plates, small vases called *porcelanas*, *escudelas*, which were shallow footed dishes of several sizes used either as serving dishes, or measures for the preparation of foods, 6 long spindles (*fusos*) to stir preserves and marmalades, so beloved at the Lisbon court, 2 silver skimmers, or *escumadeiras*, (one of which was embellished with silver diamond heads and three silver knots), and a silver *furador*, an instrument with an ebony handle for piercing fruit.⁶⁴

Several of Catherine's 1552 inventory entries provide greater detail about the appearance of this plate and other pieces of Catherine's luxury goods, some of which were entirely made of gold, such as a lidded gold cup, enameled pink and white.⁶⁵ A number of pieces were influenced by Italian Renaissance designs, known in Portugal either through engravings or drawings, exemplifying the versatility of the queen's craftsmen in adopting Italian *disegno* for decorative objects.⁶⁶ The themes documented for plate in Catherine's wardrobe were predominately classical, interspersed with religious scenes from the Old Testament, which represent older, late medieval objects Catherine had inherited from her mother Juana.⁶⁷ Other pieces were decorated with Catherine's coat of arms and heraldry, which signified her objects were kept separate from that used for the king's table and stored in the Portuguese royal treasury.

To cite some of the numerous examples in Catherine' possession executed after Italian Renaissance designs, was an ewer chased with beasts and medallions around the base. Another ewer had three serpents as handles, a face (satyr's head?) for a spout, a lid with a snake's head and the base surrounded by medallions (fol. 208). A silver mesh basket was decorated in the middle with the personification of Fortuna, and had an inscription in Castilian: “sempre esperando la buena fortuna”, meaning always waiting for good fortune (fol. 209). Another basket displayed a gold armillary sphere, the device of Catherine's father-in-law, Manuel I, which became the emblematic symbol of Portuguese maritime explorations and overseas conquests in the sixteenth century.

Two gilded basins had escutcheons with Catherine's arms in the middle (fol. 230), and were certainly display pieces for the queen's buffet or sideboard, while other basins for washing hands were engraved in the center with medallions or crowns (fol. 231v). Another basin for washing hair had a “Renaissance rose” in its center (fol. 234).

Gilded salvers of different shapes, all with feet, varied in their decoration: one octagonal dish was chased with ships at its base and a me-

Rainha d’Aquém e d’Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria’s Table at the Lisbon Court

centro, outra (com dez lados) era decorada com árvores, uma terceira, octogonal, tinha oito medalhões renascentistas e uma cartela (*róculo*) com inscrição (fl. 232). Um par de taças de beber (*taças salvas*) tinham as armas da rainha e diversos animais e figuras dos Dez Mandamentos, e outra com a letra “M” num braço.⁶⁸ Um braseiro de quatro pés tinha dois *putti* em baixo-relevo em cada lado (fl. 235), com quatro pilastras renascentista por cima e quatro pedestais como pé (fl. 235v), enquanto uma çaçoula, em forma de torre, assentava sobre cabeças de leão, sendo sobrepujada por um S. Miguel empunhand uma espada (fl. 263v). Duas confeitadeiras tinham “rostos com romanos” no interior (fl. 239).

Um jarro de água para a copa da rainha em forma de pichel com uma serpente por asa (fl. 300), poderia assemelhar-se a este exemplar português no Metropolitan Museum of Art, onde confluem elementos italianos e flamengos (**fig. 16**).⁶⁹ Este gomil de ca. 1520-1550, muito provavelmente encomenda de D. João III, combina motivos renascentistas com medalhões de retrato, com grotescos e animais fantásticos. O ourives anónimo combinou elementos do mundo antigo com o exótico advindo com o império mercantil português ultramarino.

Uma grande naveta de prata em forma de navio, com uma colher e corrente usada para o incenso, estava reservada para a capela ou oratório da rainha (fl. 308), enquanto um abano de prata com rosto de mulher era usado para aticar o fogo, ou na cozinha ou junto às lareiras nos aposentos da rainha. Por fim, duas taças de beber (*taças salvas*), decoradas com as *Sete Artes Liberais* e cenas do Antigo Testamento como a história de *David e Betsabé* (fl. 334), revela-nos não apenas a preferência de D. Catarina por modelos italianos, mas também a co-existência na sua colecção de prata antiga (dos finais do período medieval) com prata renascentista.

Talheres e Utensílios para Comer

O número de talheres na colecção de D. Catarina sugere que aos seus convidados poderia ter sido facultado um serviço individual de garfos, colheres e, possivelmente, facas. Talheres de estilo renascentista da sua colecção eram dispostos à sua mesa junto com raros colheres e garfos de cristal enriquecidos com gemas preciosas, que lhe foram oferecidos por Bhuvaneka Bahu VII, rei de Kotte, no Ceilão, depois de 1542 (**fig. 17**). Estes

dallion in the center, another (with ten sides) was decorated with trees, a third octagonal plate was engraved with eight Renaissance medallions and a cartouche (*róculo*) carrying an inscription (fol. 232). A pair of gilded drinking vessels (*taças salvas*) carried the queen's arms with assorted animals and figures of the Ten Commandments, and another the letter “M” set into an escutcheon.⁶⁸ One fire pan had four feet with two putti in low relief at each corner (fol. 235), with four Renaissance pilasters above and four pedestals as feet (fol. 235v), while another perfume pan was in the shape of a tower, resting upon three lion's heads with St. Michael above, holding a sword (fol. 263v). Two large vases for sweetmeats (*confiteras*) had “Renaissance heads” in their interiors (fol. 239).

A water jug for the queen's sideboard (*copa*) in the shape of a pitcher with a snake for a handle (fol. 300), may have resembled this sixteenth-century Portuguese example in the Metropolitan Museum of Art, in which Italian and Flemish elements are melded (**fig. 16**).⁶⁹ This ewer dating ca. 1520-1550, most likely a royal commission made for John III, combines Renaissance motifs and portrait medallions with grotesque imagery and imaginary beasts. The unknown Portuguese goldsmith masterfully juxtaposes the antique world with the exotic of the Portuguese overseas trade empire.

A large silver nef, or ship, with a spoon on a chain used for incense, was reserved for the queen's chapel or oratory (fol. 308), while a silver fan engraved with a woman's face fanned fires either in the kitchen or fireplaces in the queen's quarters. Finally, two drinking vessels (*taças salvas*) decorated with the *Seven Liberal Arts* and scenes of the Old Testament story of *David and Bathseba* (fol. 334), reveal not only Catherine's preference for Italian designs, but also the co-existence within her collection of older (late medieval) with early modern Renaissance plate.

Silverware and Eating Utensils

The number of dining utensils in Catherine's collection indicates that guests may have been provided with individual *couverts* of forks, spoons and, possibly, knives. Utensils with Renaissance designs in her collection were set at her table, alongside rare crystal spoons and forks, encrusted with precious gems, given to her as gifts by Bhuvaneka Bahu VII, king of Kotte in Ceylon after 1542 (**fig. 17**). The latter were deco-

62 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 262; DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 89, Documento 49 (21 de Janeiro de 1553).

63 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical* [...], pp. XXV e XXII.

64 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical* [...], pp. XIX-XX; DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fls. 264v, 285-285v.

65 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 257.

66 Beth L. Holman (ed.), *Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts* (cat.), New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, 1997.

67 Sobre o dote de D. Catarina, trazido para Portugal em 1525, com prata ourtora na guarda-roupa da sua mãe Juana em Tordesilhas, veja-se "Verdadero padre y senor: Catherine of Austria, Queen of Portugal (1507-1578)", in Fernando Checa (ed.), *The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, Vol. 3, Madrid, 2010, pp. 2545-2598.

62 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 262; DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 89, Documento 49 (21 January 1553).

63 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical* [...], pp. XXV and XXII.

64 Elizabeth Thompson Newman, *A Critical* [...], pp. XIX-XX; DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fols. 264v, 285-285v.

65 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 257.

66 Beth L. Holman (ed.), *Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts* (cat.), New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, 1997.

67 For Catherine's dowry, brought to Portugal in 1525, with plate taken from Juana's wardrobe in Tordesillas see Annemarie Jordan Gschwend, "Verdadero padre y senor: Catherine of Austria, Queen of Portugal (1507-1578)", in Fernando Checa (ed.), *The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, Vol. 3, Madrid, 2010, pp. 2545-2598.

68 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fl. 98r: "hua que tem hun escudo com as armas de S. Al. labrada de bastiaes con as figuras do dez mandanmentos [...] a outra que tem por sinal hun M no escudo". Esta última talvez tivesse pertencido à tia de D. Catarina, D. Maria de Castela (1482-1517), segunda esposa de D. Manuel I. Veja-se Giuseppe Bertini, Annemarie Jordan Gschwend, *Il guardaroba di una principessa del Rinascimento. L'inventario di Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese*, Modena, Guaraldi, 1999. Sobre o dote de D. Maria de Castela, veja-se Miguel A. Zalama, "Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal", *Goya. Revista de Arte*, 358, 2017, pp. 3-19.

69 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 334, cat. no. 40; DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 115 (14 de Dezembro de 1552): "E huã peça de feyçam de pichel que ten por assa huã cobra".

68 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fol. 98r: "hua que tem hun escudo com as armas de S. Al. labrada de bastiaes con as figuras do dez mandanmentos [...] a outra que tem por sinal hun M no escudo". The latter may have once belonged to Catherine's aunt, Maria of Castile (1482-1517), second wife of Manuel I. See Giuseppe Bertini, Annemarie Jordan Gschwend, *Il guardaroba di una principessa del Rinascimento. L'inventario di Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese*, Modena, Guaraldi, 1999. For Maria of Castile's dowry see Miguel A. Zalama, "Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal", *Goya. Revista de Arte*, 358, 2017, pp. 3-19.

69 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 334, cat. no. 40; DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 115 (14 December 1552): "E huã peça de feyçam de pichel que ten por assa huã cobra".



eram objectos decorativos e menos funcionais, apreciados tanto como forma de protecção contra venenos, como para alarde cerimonial na mesa da rainha. Estes preciosos talheres eram guardados à chave, possivelmente dentro dos cofres de marfim cingaleses em que chegaram, apenas para serem utilizados em ocasiões importantes e cerimónias de estado. Já desde 1545 que D. Catarina começara a coleccionar talheres de cristal cingaleses. Em 1552, havia quatro colheres de cristal enriquecidas com rubis (fl. 73) e cinco garfos com rubis (fl. 92) na sua guarda-roupa e, em 1570, possuía a rainha quatorze garfos e colheres, alguns dos quais chegaram a Lisboa numa caixa pintada de Goa ou do Ceilão.⁷⁰ Outros talheres exóticos

rative objects rather than functional ones, appreciated both as protective implements against poison and for ceremonial display at the queen’s table. These precious utensils were kept under lock and key, possibly in the Ceylonese ivory caskets they came in, only to be taken out for important occasions and state functions. As early as 1545, Catherine began collecting Ceylonese crystal utensils. In 1552 there were four crystal spoons garnished with rubies (fol. 73) and five forks with rubies (fol. 92) in her wardrobe, and by 1570, Catherine owned fourteen forks and spoons, some of which came to Lisbon in a painted box from Goa or Ceylon.⁷⁰ Other exotic utensils included six silver knives whose handles



[fig. 17] Anónimo, Garfo e colher de cristal de rocha, Ceilão, século XVI (segunda metade); cristal de rocha, montagens de ouro, rubis e safiras (18,7 cm de comprimento, o garfo; 20,4 cm de comprimento, a colher). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 1350-1351. | Anonymous, Rock crystal fork and spoon, Ceylon, 16th century (2nd half); rock crystal, gold mountings, rubies and sapphires (18.7 cm in length, the fork; 20.4 cm in length, the spoon). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 1350-1351. - © KHM-Museumsverband.

incluíam seis facas de prata cujas pegas eram feitas de heliotrópio, ou jasper sanguíneo, também adquiridas em 1570, e uma colher de heliotrópio com um nó como decoração (fl. 314). Heliotrópio, ou *alaquega*, como era conhecido no Portugal do Renascimento, é uma gema encontrada no Ceilão, que os portugueses acreditavam ter a virtude de estancar sangue. Em 1552, D. Catarina tinha dois faqueiros de prata com colheres em prata dourada, garfos e facas com cabos de prata e lâminas de ferro (fl. 283). Alguns talheres tinham cabeças masculinas ou femininas (*o cabo tem*

were made of heliotrope, or bloodstone, also purchased in 1570, and a heliotrope spoon with a knot as decoration (fol. 314). Heliotrope, or *alaquega*, as it was known in Renaissance Portugal, was a hardstone found in Ceylon, which the Portuguese believed had the virtue of stopping the flow of blood. In 1552 Catherine owned two silver knife cases with gilded spoons, forks and knives with silver handles and iron blades (fol. 283). Some utensils had male or female heads (*o cabo tem hum rosto*), or herms, which

70 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 392-397. Sobre os marfins, jóias e objectos sumptuários cingaleses de D. Catarina, veja-se também, Annemarie Jordan Gschwend, Joahannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, em especial p. 92, cat. no. 36a e 36b.

70 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 392-397. For more on Catherine’s Ceylonese ivories, jewels and luxury goods see, Annemarie Jordan Gschwend, Joahannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, especially p. 92, cat. no. 36a and 36b.

hun rosto), ou cariátides nos terminais (fl. 291), inspirados em modelos do Renascimento italiano. Em 1552, surgem registados dois garfos de prata decorados com três nós dourados (fl. 210). Entre 1546 e 1552, a rainha possuía cinquenta e seis colheres de prata (umas maiores e outras mais pequenas), quarenta e seis garfos (de diferentes tamanhos), com número de dentes não especificado, oito facas com cabos em ouro esmaltado, três cabos de faca nigelados e uma faca para sal para uso à mesa. Os seus inventários fazem a distinção entre utensílios para a mesa da rainha, aqueles para serviço da sua corte feminina, e seus usos específicos e individuais. Em 1548, dez garfos e dez facas estavam a uso para o serviço das damas da rainha, e duas facas e duas colheres “para frutas”. Um cofre de madrepérola do Guzarate (Índia), documentado na colecção de D. Catarina desde 1546, poderia ter sido utilizado para guardar alguns dos seus talheres.⁷¹

Peças de Cristal e Vidro

Os documentos de D. Catarina revelam algumas informações sobre as peças de vidro de uso à mesa. Em 1552, foram gastos 6.000 reais em vidros destinados ao aparador da rainha. No mesmo ano, adquiriu 376 peças de vidro veneziano, infelizmente não especificadas. Seriam possivelmente copos sortidos e peças como este copo de vinho de meados do século XVI produzido em Murano (**fig. 18**).⁷² Em 1570, já D. Catarina fazia uso à sua mesa de peças sumptuárias de cristal vindas da Índia: 2 púcaros com asa, 1 gomil, 12 vasos em forma de garrafa (*porcelanas*), 2 copos e uma copa.⁷³

Linhas e Guardanapos

Em 1528, D. Catarina trouxe para Portugal um conjunto de linhos (*roupa branca*) para a sua mesa, alguns deles bordados, tais como pequenas toalhas de damasco com as armas de Borgonha.⁷⁴ Eram possivelmente utilizados para fins cerimoniais, à semelhança dos saleiros de Carlos V com as águias dos Habsburgo referidas acima, que deixavam visualmente claro à corte portuguesa e àqueles que tinham assento à mesa da rainha a sua linhagem na casa de Borgonha. Toalhas de pano de Holanda para forrar fruteiros eram bordadas em Lisboa antes de 1557, com as armas de Portugal, grifos e leões, estes últimos não apenas como decoração, mas também enquanto alusão política que a rainha procurava evidenciar à sua mesa. Também ela se destacaria na arte do bordado, em especial no monocromático, trazendo sempre consigo dois dedais de prata, agulhas e tesouras.⁷⁵ Em-

formed the terminus of these handles (fol. 291), modeled after Italian Renaissance designs. In 1552, two silver forks were decorated with three gilded knots (fol. 210). Between 1546 and 1552, Catherine owned fifty-six silver spoons (some smaller in length than others), forty-six different forks (some smaller in length than others), the number of tines not specified, eight gold and enamel knife shafts, three niello knife shafts and one salt knife for her table. Her inventories distinguish between utensils for the queen's table, those for the service of her female court, and their specific, individual uses. In 1548 ten forks and ten knives were used for the service of the queen's ladies, and two knives and two spoons “for fruit”. A Gujarati mother-of-pearl casket from India, documented in Catherine's collection since 1546, may have been used to store some of her dining utensils.⁷¹

Crystal and Glass Vessels

Catherine's documents reveal some information about glass for her table. In 1552 6,000 *reais* was spent for glasses for the queen's sideboard. In the same year, she purchased 376 pieces of Venetian glass, unfortunately not specified. Possibly these were assorted drinking cups and vessels like this mid-sixteenth century wine glass from Murano (**fig. 18**).⁷² By 1570 Catherine was setting her table with luxury pieces of crystal imported from India: 2 small drinking cups (*pucaro*) with handles, 1 ewer, 12 bottle-shaped vases (*porcelanas*), 2 goblets and one cup.⁷³

Linens and Napkins

In 1528 Catherine brought to Portugal a number of linens (*roupa branca*) for her table, some of which were embroidered, such as small damask towels with the Burgundian coat of arms.⁷⁴ These were possibly used for ceremonial purposes, not unlike Charles V's saltcellars with the Habsburg eagles discussed above, which visually stressed to the Portuguese court and those seated at Catherine's table her lineage to the Burgundian house. Holland cloth towels to line fruit bowls were embroidered in Lisbon before 1557, with Portuguese coat of arms, griffins and lions, the latter motifs adopted not only for decoration, but also for the political allusions Catherine wished to display at her table.

The queen excelled at embroidery and blackwork, always carrying in her pocket two silver thimbles, needles and scissors.⁷⁵ She, nev-

Rainha d'Aquém e d'Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria's Table at the Lisbon Court

pregava, no entanto, vinte e duas costureiras e alfaiates para produzirem todos os artigos necessários ao serviço da sua mesa: guardanapos, toalhas de mesa, toalhas de vários tamanhos para uso à mesa, despensa e cozinha, panos para limpar pratos e polir prata (feitos de pano de Rouen) e almofadas bordadas usadas para se sentar em bancos ou no estrado.⁷⁶

Um recibo de pagamento, por exemplo, regista a quantidade de *roupa branca* encomendada para a mesa da rainha em Abril de 1552: 9 toalhas para a mesa da rainha, 8 toalhas para a mesa das damas, 12 guardanapos de pano de Holanda para a mesa da rainha, 24 toalhas de Holanda para cobrir o pão, 30 *toalhas de peyto*, 6 dúzias de toalhas de pano de Holanda, um pano para o aparador da rainha feito de três peças de pano de Rouen e 14 toalhas de pano de Rouen grosseiro para polir a prata.⁷⁷ Panos para cobrir a mesa eram feitos de ricos veludos e não de tapetes turcos ou orientais; embora D. Catarina possuísse grande variedade de tapetes de seda e lã.⁷⁸ Em 1528, D. Catarina trouxe consigo de Castela um pano de cobrir mesa de veludo carmesim (*sobremesa*).⁷⁹ Veludo, tafetá, seda e damasco eram adquiridos para a rainha em Roma, Génova, Milão, Valência, Sevilha e Medina del Campo,



[fig. 18] Anónimo, Taça de vidro, Itália, Veneza, ca. 1550-1650; vidro (13,5 cm de altura). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-8016. | Anonymous, Glass cup, Italy, Venice, ca. 1550-1650; glass (13.5 cm in height). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-8016.

ertheless, engaged twenty-two seamstresses and tailors to make all the necessary articles for her table: napkins, tablecloths, towels of various sizes for the table, pantry and kitchen, cloths to clean plates and polish silver (made of Rouen cloth) and embroidered pillows used to sit on stools or on the dais.⁷⁶

One payment receipt, for example, records the amount of *roupa branca* ordered for the queen's table in April of 1552: 9 towels for the queen's table, 8 towels for the ladies's table, 12 holland cloth napkins for the queen's table, 24 holland cloth towels to cover bread, 30 towels used as bibs (*toalhas de peyto*), 6 dozen holland cloth tablecloths, one cloth for the queen's sideboard (*aparador*) made of three pieces of Rouen cloth and 14 towels of coarse Rouen cloth to polish her silver.⁷⁷ Table-covers were made of rich velvet cloths, and were not Turkish or Oriental carpets; although Catherine did own a variety of silk and wool carpets.⁷⁸ In 1528 Cath-

erine brought a crimson velvet table-cover (*sobremesa*) with her from Castile.⁷⁹ Velvet, taffeta, silk and damask were obtained by the queen from Rome, Genoa, Milan, Valencia, Seville and Medina del Campo,

71 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 265: "hun de madreperola goarneço de prata que ten dous macho e femeas e quatro peças e fechadura e chave de prata con tres assas huã ençima e duas as ylhangas a qual goarnçam de prata san huãs coronetas abertas e por a metade da dita goarnçam hus fios torzidas por todas as junturas do dito cofre".

72 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 332; DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 59 (8 de Julho de 1552).

73 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 393, 396-397.

74 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 62. Veja-se um guardanapo de linho branco com o emblema e divisa do imperador Carlos V, *Plus Oultre*, em Sabine Haag (ed.), *Fürstlich* [...], pp. 52-53, cat. no. 11.

75 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 269: "dois dedais de prata e hun agulhero e huas tisourinhas que Su Alteza tem em seu poder". Cf. Annemarie Jordan Gschwend, "A Global Thimble in the Renaissance. Regal needlecases, sewing implements and thimbles from Ceylon for Catherine of Austria, Queen of Portugal", *Revista Museu*, 22, 2016, pp. 11-19.

71 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 265: "hun de madreperola goarneço de prata que ten dous macho e femeas e quatro peças e fechadura e chave de prata con tres assas huã ençima e duas as ylhangas a qual goarnçam de prata san huãs coronetas abertas e por a metade da dita goarnçam hus fios torzidas por todas as junturas do dito cofre".

72 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 332; DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 59 (8 July 1552).

73 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 393, 396-397.

74 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 62. For a sixteenth century white linen napkin with emperor Charles V's emblem and device, *Plus Oultre*, see Sabine Haag (ed.), *Fürstlich* [...], pp. 52-53, cat. no. 11.

75 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 269: "dois dedais de prata e hun agulhero e huas tisourinhas que Su Alteza tem em seu poder". Cf. Annemarie Jordan Gschwend, "A Global Thimble in the Renaissance. Regal needlecases, sewing implements and thimbles from Ceylon for Catherine of Austria, Queen of Portugal", *Revista Museu*, 22, 2016, pp. 11-19.

76 DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 11, Maço 1, Documento 1, não foliado (1571-1572) para os têxteis produzidos para a mesa da rainha e de suas damas: "cinco toalhas [...] para a mesa de S. Al.", "oyto toalhas de mesa [...] huã para a mesa das damas", "oyto panos de aparador de Ruão para a mesa de S. Al. de a tres panos cada huã", "oyto panos de aparador do dito Ruão para o aparador das damas", "doze toalhas de Ruão para o trinchante das damas", "vimte e quarto goardanapos de Ruão fendidas o Ruão pelo meio". Também para a corte imperial em Bruxelas conhecemos a actividade de costureiras especializadas. Durante a estadia de Felipe II de Castela nos Países-Baixos em 1559, a *costurera* Maria de Miraval, fez toalhas e outros acessórios de cetim branco para a sua guarda-roupa, mesa e aparador. Archivo General de Palacio, Madrid, *Administración*, Maestro de la Camara, 6724, 1559: "cixj ix placas que por villete del contralor pago a maria de miraval costurera por la hechura del coser de la Rasa blanca de la mesa y bufete de S. M. [Felipe II] y estado de mayordomos".

77 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 1 (4 de Abril de 1552).

78 Veja-se DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 10, Documento 1, não foliado (1553) sobre seis tapetes (*alcatifas*) adquiridos na Índia para a rainha. Sobre tapetes asiáticos na Lisboa do Renascimento veja-se Hugo Miguel Crespo, "Global [...]", pp. 120-139. Cf. Teresa Pacheco Pereira, Jessica Hallett (eds.), *The Oriental Carpet in Portugal. Carpets and paintings, 15th-18th centuries* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

79 Archivo General de Simancas, Estado 13, fl. 289: "una sobremesa de terçiopelo carmesy".

76 DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 11, Maço 1, Documento 1, unfoliated (1571-1572) for textiles made for the queen's table and that of her ladies: "cinco toalhas [...] para a mesa de S. Al.", "oyto toalhas de mesa [...] huã para a mesa das damas", "oyto panos de aparador de Ruão para a mesa de S. Al. de a tres panos cada huã", "oyto panos de aparador do dito Ruão para o aparador das damas", "doze toalhas de Ruão para o trinchante das damas", "vimte e quarto goardanapos de Ruão fendidas o Ruão pelo meio". Specialized seamstresses were likewise engaged at the imperial court in Brussels. During Philip II of Spain's residency in the Netherlands in 1559, the dressmaker (*costurera*), Maria de Miraval, supplied the prince's wardrobe, table and buffet with white satin tablecloths and accessoires. Archivo General de Palacio, Madrid, *Administración*, Maestro de la Camara, 6724, 1559: "cixj ix placas que por villete del contralor pago a maria de miraval costurera por la hechura del coser de la Rasa blanca de la mesa y bufete de S. M. [Philip II] y estado de mayordomos".

77 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 1 (4 April 1552).

78 See DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 10, Documento 1, unfoliated (1553) for six carpets (*alcatifas*) the queen acquired from India. For carpets in Renaissance Lisbon exported from Asia see Hugo Miguel Crespo, "Global [...]", pp. 120-139. Cf. Teresa Pacheco Pereira, Jessica Hallett (eds.), *The Oriental Carpet in Portugal: carpets and paintings, 15th-18th centuries* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

79 Archivo General de Simancas, Estado 13, fol. 289: "una sobremesa de terçiopelo carmesy".

tendo-lhe sido concedido por Carlos V um abastecimento anual de seda de Granada: 25 *livras*, o equivalente a 8,5 quilos.⁸⁰

Documentos e inventários revelam que gaze de seda, algodão (*sinabafas*), damasco e seda da Ásia e da China foram adquiridos em grandes quantidades para a casa da rainha e que alguns eram destinados à sua mesa. Grandes baús de couro e pele de vaca com diferentes compartimentos foram adquiridos para armazenar os linhos de D. Catarina, sendo o manteeiro da rainha responsável por todos os linhos e utensílios usados à sua mesa e serviço.⁸¹

Iluminação Artificial

Velas, luz das lareiras e tochas proporcionavam iluminação depois do anoitecer, especialmente em ocasiões festivas, como vimos nos banquetes de Bruxelas de D. Maria em 1565 (**veja-se figs. 4-5**), onde se utilizaram inúmeras tochas. Alguma cera, sem dúvida, para velas era adquirida na Flandres, na Alemanha e em Portugal, onde a rainha comprou, por exemplo, 27 arrobas (391 quilos) de cera lavrada em 1552 e, em 1554, 40 arrobas (545 quilos) de cera menos dispendiosa (cera da terra), adquirida no reino.⁸² A rainha possuía uma série de castiçais de prata de diversos tamanhos e formas, alguns com funções específicas: castiçais “para as velas do rei”, ou castiçais “para velas”, para distinguir de castiçais de maior dimensão reservados às tochas e outros estritamente de uso na câmara privada da rainha, ou *retrete*, e não destinados à sua mesa. O vice-rei Antão de Noronha (1520–1569), comprou para a rainha em Goa o mais recente tipo de castiçais de laca dourada da China, em que as “velas são colocadas no topo”; os mais recentes objectos de exportação não estavam ainda disponíveis para venda em Lisboa e, portanto, nunca tinham sido vistos antes.⁸³ Uma bola de cristal, possivelmente da Índia, uma versão renascentista de uma acendalha, era usada para velas e para acender lareiras.⁸⁴ Alguns castiçais tinham bases redondas, triangulares ou mesmo quadradas, e muitos eram utilizados no oratório e na capela da rainha. Em 1552, D. Catarina possuía vinte e oito castiçais, um deles descrito no seu inventário como: “um castyçal de tocha grande oytuado” (fls. 252–254v). Um castiçal de cristal, montado em ouro esmaltado a branco e preto, era usado para queimar cera perfumada (fl. 156). Cinco *tisouras despavitar*, são também registadas no inventário de 1552 da rainha (fl. 335). Outras formas de iluminação em 1552 incluíam uma lanterna feita de chifre de búfalo preto e branco decorado com prata (fl. 304v), mas se era colocado em cima de uma mesa ou suspenso de uma corrente não podemos saber.

and Catherine was granted by Charles V an annual supply of silk from Granada: 25 *livras*, the equivalent of 300 ounces.⁸⁰

Documents and inventories reveal that gauze, cottons (*sinabafas*), damask and silk from Asia and China were imported in great quantities for Catherine's household and that some were intended for her table. Large leather or cowhide chests with various compartments were purchased to store Catherine's linens, and the queen's *manteeiro* was responsible for all the linens and utensils used for her table and service.⁸¹

Artificial Lighting

Candles, firelight and torches provided illumination after dark, especially on festive occasions, as seen in the Brussels banquets held for Maria in 1565 (**see figs. 4-5**), where numerous torches were used. Some wax, no doubt, for candles was purchased in Flanders, Germany and Portugal, where the queen bought, for instance, 27 *arrobas* (391 kilos) of wrought wax (*cera lavrada*) in 1552, and in 1554, 40 *arrobas* (545 kilos) of less expensive wax (*cera da terra*), acquired from the countryside.⁸² Catherine owned a number of silver candlesticks in various sizes and shapes, some with specific functions: candlesticks only “for the king's candles”, or candlesticks “for candles”, to distinguish from larger candlesticks reserved for torches, and others were strictly for use in the queen's privy chamber, or *retrete*, and not for her table. The Viceroy Antão de Noronha (1520–1569), bought for Catherien in Goa the latest sort of Chinese gilded lacquer candlesticks in which the “candles are put on top”; the latter export objects were not available for sale in Lisbon and so had not yet been seen.⁸³ A crystal ball, which possibly came from India, a Renaissance version of a match striker, lit candles and fires.⁸⁴

Some candlesticks had round, triangular or square bases, and many were utilized in the queen's oratory and chapel. In 1552, the queen owned twenty-eight candlesticks, one described in her inventory as: “one large octagonal candlestick for torches” (fols. 252–254v). A crystal candlestick, embellished with gold, and white and black enamel, was used for burning scented wax (fol. 156). Five candle snuffers, *tisouras despavitar*, are also cited in the queen's 1552 inventory (fol. 335). Other forms of illumination in 1552 included a lantern made of black and white buffalo horn decorated with silver (fol. 304v), but whether it was set on a table or suspended from a chain was not stipulated.

Rainha d'Aquém e d'Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria's Table at the Lisbon Court

Acessórios Exóticos: Objectos Artísticos, Mesas e Cadeiras da Ásia e do Extremo Oriente

O acesso privilegiado da rainha a raridades da Ásia e do Extremo Oriente, adquiridas tanto em Lisboa como em Goa, par onde enviou agentes especificamente empenhados nas suas aquisições, proporcionou-lhe o privilégio de comprar e obter os mais exclusivos objectos para a sua mesa e exibi-los no seu aparador. Desenvolveu um gosto especial por saleiros e pequenas esculturas de rara origem e fabrico, que devem ter surpreendido e impressionado qualquer convidado à sua mesa. Em 1552, adquiriu um elefante de cristal da Índia, ao qual foi acrescentado um saleiro medieval da guarda-roupa de sua mãe Juana em Lisboa pelo seu ourives Francisco Lopez. É uma peça de aparato extraordinária que sobrevive hoje em Viena (**fig. 19**).⁸⁵ Outro saleiro da Índia, referido no seu inventário de 1552, era também de cristal, em forma de um cão que transporta um navio às costas, guardado numa pequena caixa de madeira com outros objectos de cristal (fl. 314). Estes dois saleiros exóticos, contrastariam com as adagas de prata e prata dourada que a rainha possuía, produzidas segundo modelos do Renascimento italiano.

O seu inventário de 1552 descreve estatueta de Índia que certamente adornariam a sua mesa ou aparador. Um “bicho” de ouro da Índia, esmaltado de branco, poderia ter sido usado para ostentação, assim como dois *ydolos* de cristal indianos, provavelmente produzidos na corte de Kotte no Ceilão, com coroas em prata dourada, colares, correntes e pulseiras de tornozelo (fl. 313v). Em 1570, D. Catarina compraria um cesto de ouro enriquecido com sete turquesas e seis rubis, peça sumptuária para exibição.

Vasos de pedras duras da Índia igualmente adornavam a mesa da rainha, que possuía uma selecta colecção. Tinha dois pequenos vasos de jaspe branco e verde (*porcelanas*) sem quaisquer montagens de ouro ou prata, documentados em 1552 (fl. 323v). E também uma jarra de lápis-lazúli, ou “jarra de pedra azulada”, era montada em ouro na base, gargalo e tampa, esmaltado de branco e cor-de-rosa, uma corrente e tampa decorada com 3 ramos e uma rosa, que a rainha possuía desde 1546 (fl. 99). Cinco vasos de ágata (*porcelanas*): dois dos quais examinados por três ourives da corte (Baltasar Cornejo, Francisco Ruiz e Cristóbal Fernandez) que os

Exotic Accessories: Objets d'art, Tables and Chairs from Asia and the Far East

Catherine's access to rare goods from Asia and the Far East, acquired both in Lisbon and in Goa, where she sent agents specifically engaged in shopping for the queen, afforded the queen the luxury of buying and obtaining the most exclusive objects for her table, and for display on her buffet. She developed a taste for saltcellars and small sculptures, most unusual in origin and manufacture, which must have both astounded and impressed any guest dining at her table. In 1552 a crystal elephant was acquired from India, to which a medieval saltcellar from her mother Juana's wardrobe, was added in Lisbon by her goldsmith, Francisco Lopez. It is an extraordinary display piece still extant today in Vienna (**fig. 19**).⁸⁵ Another saltcellar from India, cited in her 1552 inventory, was also made of crystal, in the shape of a dog carrying a ship on its back, kept in a small wooden box with other crystal objects (fol. 314). Both of

these exotic salts, contrasted with the silver and gilt silver salt cellars Catherine owned manufactured with Italian Renaissance designs.

Her 1552 inventory describes statuettes from India which surely adorned her table or sideboard. A gold filigree “bug” from India, with white enamel, may have been a showcase piece, as well as, two crystal Indian gods (*ydolos*), most likely from the Kotte court in Ceylon with gilded silver crowns, collars, chains and anklets (fol. 313v). Catherine even purchased in 1570 a gold basket filled with seven turquoise and six rubies as an ostentatious exhibit.

Hardstone vessels from India equally adorned the queen's table, and she owned a choice collection. There were two small white and green jasper vases (*porcelanas*) without any gold or silver mounts documented in 1552 (fol. 323v). A lapis lazuli, or blue “porcelain jasper” ewer mounted with gold around the base, spout

and lid, with white and pink enamel, a chain and lid decorated with 3 branches and a rose, which she owned since 1546 (fol. 99). Five agate vases (*porcelanas*): two of which were certified by three court goldsmiths (Baltasar Cornejo, Francisco Ruiz and Cristóbal Fernandez) to be of “very fine” agate, were mounted with lids made of Indian gold



[fig. 19] Anónimo, Saleiro de cristal de rocha (elefante), Índia e Portugal, Lisboa (as montagens), século XVI e anterior; cristal de rocha, montagens em ouro esmaltado (7,3 x 9,4 x 5 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 2320. | Anonymous, Rock crystal saltcellar (elephant), India and Portugal, Lisbon (the mounts), 16th century and earlier; rock crystal, enamelled gold mountings (7.3 x 9.4 x 5 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 2320. - © KHM-Museumsverband.

85 Annemarie Jordan Gschwend, "A Crystal Elephant from the *Kunstskammer* of Catherine of Austria", *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien*, 87, 1991, pp. 121–126.

85 Annemarie Jordan Gschwend, "A Crystal Elephant from the *Kunstskammer* of Catherine of Austria", *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien*, 87, 1991, pp. 121–126.

80 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 72; DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fls. 95r, 141v, 190r e 200v; e DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 10, Documento 1.

81 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 85, Documento 9 (7 de Setembro de 1550); *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 88, Documento 73 (28 de Julho de 1552).

82 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 2, Maço 242, Documento 132 (31 de Janeiro de 1552); *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 94, Documento 16 (14 de Novembro de 1554).

83 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 108, Documento 19 (1564): "mando hus castiçais de pao dorados na China, que se agoura costumão nesse Reyno [Índia], em que se poem as velas em syma".

84 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 267 e p. 256: "hun pela de xpal [cristal] para em cendar lumo".

80 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 72; DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fls. 95r, 141v, 190r and 200v; and DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 10, Documento 1.

81 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 85, Documento 9 (7 September 1550); *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 88, Documento 73 (28 July 1552).

82 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 2, Maço 242, Documento 132 (31 January 1552); *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 94, Documento 16 (14 November 1554).

83 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte 1, Maço 108, Documento 19 (1564): "mando hus castiçais de pao dorados na China, que se agoura costumão nesse Reyno [Índia], em que se poem as velas em syma".

84 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 267 and p. 256: "hun pela de xpal [cristal] para em cendar lumo".

consideraram ser de ágata “muito fina”, eram montados com tampas de ouro indiano enriquecidas com diamantes, rubis e esmeraldas, decorados no exterior e no interior com ramos e animais de ouro (fl. 148).⁸⁶ Uma terceira taça tinha montagens feitas em Portugal ou em Goa seguindo modelos europeus, descritos como *ao romano*, e outras duas eram de jaspe cinzento e verde, com pés e tampas de ouro. Em 1570, cinco outras taças de ágata entraram na coleção da rainha como peças sumptuárias para uso na sua mesa.

A rainha desenvolveu também uma verdadeira paixão pela porcelana azul chinesa da dinastia Ming, e ao longo de vários anos adquiriu grandes quantidades para uso na sua mesa e botica, presenteando não raras vezes com tais ofertas exclusivas alguns diplomatas de visita, tal como esta taça Jiajing com montagens portuguesas, oferecida ao núncio papal Pompeo Zambecari, em 1554 (**fig. 20**).⁸⁷ Outras raridades vindas em 1558 de Goa e do Extremo Oriente incluíam cocos montados⁸⁸, uma taça branca *kinrande* pintada em laca com peixes dourados à semelhança das taças de porcelana *kinrande* do período Jiajing (**fig. 21**), diversos tipos de peças lacadas da China e do Japão (Namban), incluindo um grande baú lacado, provavelmente para guardar pratos, descrito em 1552⁸⁹, e mesmo peças lacadas com cestaria produzidas nas Ilhas Ryukyu a sul do Japão (**fig. 22**), de onde a rainha obteria leques de folha desdobrável às centenas, depois distribuídos pelas damas da sua corte.⁹⁰ Peças de madrepérola do Guzarate foram então também adquiridas: um açafate e um jarro de água (*agumaniil*) em 1546, e um gonil referido no inventário da rainha de 1552 (fl. 13), e também uma bandeja trabalhada em 1557.

D. Catarina tornar-se-ia igualmente uma colecionadora de objectos do Guzarate. Aqui ilustrados, vemos dois fólios de uma extraordinária lista de compras de objectos em madrepérola e lacas chinesas que adquiriu para a sua família e corte em 1561 (**figs. 23–24**).⁹¹ O seu neto D. Sebastião receberia uma escrivanhinha portátil dourada da China, a sua sobrinha D. Maria de Portugal, uma outra escrivanhinha, uma grande bandeja e um

set with diamonds, rubies and emeralds, decorated on the exteriors and interiors with gold branches and animals (fol. 148).⁸⁶ A third bowl had mounts made in Portugal or in Goa after European designs, described as, *ao romano*, and the other two were of gray and green jasper, with gold bases and lids. In 1570 five additional agate cups entered the queen's collection as display pieces for use at her table.

Catherine developed a passion for blue and white Ming porcelain, and over the course of her reign purchased caseloads for her table and for her apothecary, often presenting them as exclusive gifts to visiting diplomats, such as this Jiajing bowl, mounted in Portugal, given to the Papal nuncio, Pompeo Zambecari, in 1554 (**fig. 20**).⁸⁷ Other rarities imported from Goa and the Far East in 1558 consisted of a mounted coconut shell⁸⁸, a white *kinrande* lacquer bowl painted with gold fish, resembling porcelain *kinrande* bowls of the Jiajing period (**fig. 21**), assorted pieces of lacquer and Namban lacquer from China and Japan, including a lacquer chest, conceivably for storing silverware, described in 1552⁸⁹, and possibly even lacquer with basketry work from the Ryukyu Islands in south of Japan (**fig. 22**), from where Catherine also obtained folding fans by the hundreds, which she distributed among the ladies of her court.⁹⁰ Mother-of-pearl vessels and wares from Gujarat in Western Indian were also acquired: a basket and a small water pitcher (*agumaniil*) in 1546, a ewer cited in the queen's 1552 inventory (fol. 13), and a worked tray in 1557.

Catherine became a passionate collector of Gujarati wares. Illustrated here are two folios of an extraordinary shopping list of mother-of-pearl merchandise and Chinese lacquers she bought for her family and court in 1561 (**figs. 23–24**).⁹¹ Her grandson Sebastian was gifted a small, portable Chinese gold lacquer writing desk, her niece Maria of Portugal, a writing desk, an oversized platter and a footstool, all cov-

Rainha d’Aquém e d’Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria’s Table at the Lisbon Court

escabelo, tudo coberto por tesselas de madrepérola. A infanta D. Isabel de Bragança, sua cunhada, recebeu um cofre grande, uma escrivanhinha e uma bandeja tudo de madrepérola. Lacas chinesas douradas de primeira escolha (bandejas e cofres pequenos) e cofres do Guzarate, bandejas e vasos montados, escritórios e cofres maiores (alguns decorados com pedraria falsa) estavam destinadas a damas da corte. Até o pagamento ou anão da rainha, “Fradinho”, recebeu uma bandeja de laca chinesa já quebrada, enquanto a sua camareira foi presenteada com um leque de folha desdobrável (*avano lequão*) das Ilhas Ryukyu (**fig. 25**). O luxo e opulência exóticos dos aposentos da rainha estendiam-se assim pelos espaços femininos do paço real de Lisboa.

Em 1570 adquiriu um conjunto de peças de tartaruga: 7 cofres, 1 jarro, 12 salvas, 26 pratos pequenos, 6 confeiteiras, 1 jarro com tampa e 6 bacios grandes de água-às-mãos, dos quais um exemplar comparável, outrora na coleção de Rudolf II de Praga, está hoje no Kunsthistorisches Museum em Viena (inv. no. 4131).⁹²

Outros objectos asiáticos para o aparaador da rainha incluíam quatro talhas indianas vidradas, enviadas pelo vice-rei, Antonio de Noronha, para dispensar água à mesa da rainha, entregues em 1558 ao seu copeiro, Cristovão de Rosales que, por sua vez, entregou-os ao cuidado do manteeiro da rainha, João de Seca.⁹³ Um barril de água de ouro foi enviado à rainha, em 1546, pelo vice-rei, Garcia de Noronha,



ered with mother-of-pearl. Infanta Isabel of Braganza, the queen's sister-in-law, received a large Gujarati chest, portable writing desk and a salver. Choice gilded Chinese lacquers (trays and small chests) and Gujarati caskets, salvers, a mounted bowl, writing desks and large chests (some decorated with false gems) were earmarked for five court ladies. Even the queen's page or dwarf, “Fradinho”, was given a broken Chinese lacquer tray, while her maid of honor received a folding fan (*avano lequão*) from the Ryukyu islands (**fig. 25**). The exotic luxury and opulence exhibited in Catherine's quarters spilled over into the feminine spaces of the Lisbon royal palace.

In 1570, a variety of tortoiseshell objects was acquired: 7 chests, 1 jar, 12 salvers, 26 small plates, 6 jam pots, 1 lidded pitcher and 6 large washbasins, of which a comparable example, once in the collection of Rudolf II of Prague, is today in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (inv. no. 4131).⁹²

Other accessories from Asia for the queen's sideboard were four glazed Indian vessels (*talhas*), sent by the viceroy, Antonio de Noronha, to hold water for the queen's table, delivered in 1558 to her cupbearer, Cristovão de Rosales, who, in turn, placed them in the care of the queen's *manteeiro*, João de Seca.⁹³ A gold water barrel was sent to the queen, in 1546, by the Portuguese viceroy, Garcia de Noronha; an exotic contrast

86 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 148: "[...] duas porcelanas dagata // hua goarneçada o bocal e pee douro da India a quoa! goarnçãem esta cheia de Rubeicinhos diamantinhos e esmeraldinhas e Rubeicinhos... tem tres Raminhos douro moído por parte de dentro e outros tres por parte de fora". "E a outra a mesma feyçam hun poco mais pequena con su pee e bocal goarneçado do dito ouro e tem tres bichinhos por parte de dentro e de fora de ouro moído.../as quaes porzelanas forão vistas por baltasar cornejo e francisco ruiz e por cristoval fernandez os quoães afirmarão seren estas duas porzelâas dagata muyto fina".

87 Annemarie Jordan Gschwend, "The Marvels [...]", pp. 112–113, fig. 21. Sobre o cosumo material nos interiores nobres e régios, veja-se Hugo Miguel Crespo, "Global [...]", pp. 120–139, e Annemarie Jordan Gschwend, "Olisipo, emporium nobilissimum: Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 120–161.

88 Não podemos ter certeza de se tratar de um exemplar de coco-do-mar das Maldivas montado (*Lodoicea maldivica*), tidos no Renascimento como provenientes do fundo do mar, admirados pela sua beleza natural e raridade. Na Europa estes cocos eram depois entalhados com cenas mitológicas, alegóricas ou religiosas. Rolf Fritz, *Die Gefässe aus Kokonuss in Mitteleuropa, 1250-1800*, Mainz, Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

89 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 265: "E o outro cofre he pintado de preto feyto na Yndia que ten hus Ramos pintados dourados e tem hun fecho e macho e femea e huã asynhas e duas Rosinhas todas estas peças de prata oqual cofre mandou a Su Al manuel pegado".

90 Annemarie Jordan Gschwend, "The Lure of Cipango. East Asian Decorative Arts and Lacquer in Portugal, Spain and Austria (1511–1598)", in Jorge Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Câmara Municipal do Porto, pp. 195–228.

91 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 61.

86 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 148: "[...] duas porcelanas dagata // hua goarneçada o bocal e pee douro da India a quoa! goarnçãem esta cheia de Rubeicinhos diamantinhos e esmeraldinhas e Rubeicinhos... tem tres Raminhos douro moído por parte de dentro e outros tres por parte de fora". "E a outra a mesma feyçam hun poco mais pequena con su pee e bocal goarneçado do dito ouro e tem tres bichinhos por parte de dentro e de fora de ouro moído.../as quaes porzelanas forão vistas por baltasar cornejo e francisco ruiz e por cristoval fernandez os quoães afirmarão seren estas duas porzelâas dagata muyto fina".

87 Annemarie Jordan Gschwend, "The Marvels [...]", pp. 112–113, fig. 21. For material consumption in aristocratic and royal interiors and spaces consult Hugo Miguel Crespo, "Global [...]", pp. 120–139, and Annemarie Jordan Gschwend, "Olisipo, emporium nobilissimum: Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 120–161.

88 It is not certain whether this specimen was a mounted coco-de-mer (*Lodoicea maldivica*) from the Maldives once thought in Renaissance Europe to grow on the bottom of the ocean, and admired for their natural beauty and scarcity. In Europe coconuts were often incised with mythological, allegorical or religious scenes. Rolf Fritz, *Die Gefässe aus Kokonuss in Mitteleuropa, 1250-1800*, Mainz, Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

89 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fol. 265: "E o outro cofre he pintado de preto feyto na Yndia que ten hus Ramos pintados dourados e tem hun fecho e macho e femea e huã asynhas e duas Rosinhas todas estas peças de prata oqual cofre mandou a Su Al manuel pegado".

90 Annemarie Jordan Gschwend, "The Lure of Cipango. East Asian Decorative Arts and Lacquer in Portugal, Spain and Austria (1511–1598)", in Jorge Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Câmara Municipal do Porto, pp. 195–228.

91 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 61.

92 Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 392–397. Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Viena – Milão, Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000, pp. 174–176, cat. no. 87.

93 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 72; DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fl. 105: "[...] quatro talhas da India que serve de ter agua para o servyço da coupa de S. Al".

[fig. 20] Anónimo, Taça de porcelana, China, Jingdezhen e Portugal, Lisboa (as montagens), ca. 1522–1566, dinastia Ming, período Jiajing; porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado, montagens em prata dourada. Bolonha, Museo Civico Medievale. | Anonymous, Porcelain bowl, China, Jingdezhen and Portugal, Lisbon (the mounts), ca. 1522–1566, Ming dynasty, Jiajing period; porcelain decorated in overglaze cobalt blue, silver gilt mountings. Bologna, Museo Civico Medievale.

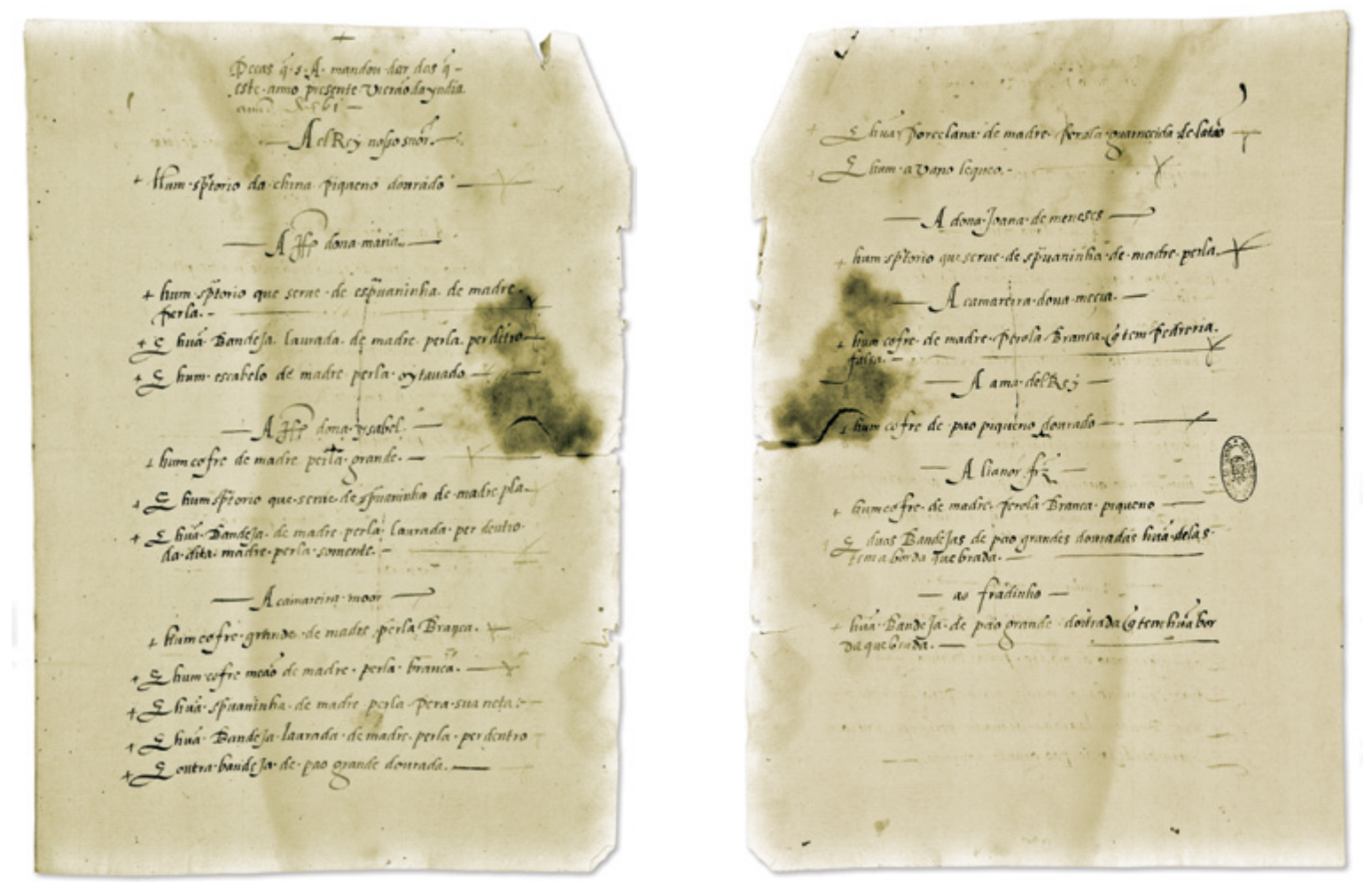
[fig. 21] Anónimo, Duas taças de porcelana *kinrande*, China, Jingdezhen, ca. 1540–1600, dinastia Ming; porcelana decorada a ouro (5,5 x Ø 10 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1930,0717.2-3. | Anonymous, Two *kinrande* porcelain bowls, China, Jingdezhen, ca.

1540–1600, Ming dynasty; porcelain decorated with gilt (5.5 x Ø 10 cm). London, British Museum, inv. no. 1930,0717.2-3. – © The Trustees of the British Museum.

[fig. 22] Anónimo, Taça de laca e cestaria, Ilhas Ryukyu, século XVI (segunda metade); madeira lacada e dourada, bambu. Viena, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, inv. no. PA 540 1. | Anonymous, Lacquer and basketry bowl, Ryukyu Islands, 16th century (2nd half); lacquered and gilded wood, bamboo (5.7 x Ø 9.6 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, inv. no. PA 540 1. – © KHM–Museumsverband.



[fig. 25] Kano Tanshim Morimasa, Leque de folha desdobrável dourado, Japão, século XVII; folha de ouro sobre papel, madeira (32,5 x 51 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1981,0303,0.3. | Kano Tanshim Morimasa, Gilt folding fan, Japan, 17th century; gold leaf on paper, wood (32.5 x 51 cm). London, British Museum, inv. no. 1981,0303,0.3. – © The Trustees of the British Museum.



[figs. 23–24] Lisboa, Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 61. | Lisbon, Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 61. – © DGLAB/ANTT.

que sem dúvida contrastaria com os barris de água de cobre e prata feitos em Lisboa para o serviço de D. Catarina.⁹⁴ Em 1533, a rainha comprou quatro côvados de tafetá colorido para abanos “para a sua mesa”, e em 1538 outros quatro de tafetá azul.⁹⁵ Um abano de marfim do Ceilão e outro da Índia feito de penas negras, referidos em 1548, bem como quatro abanos comprados por quatro cruzados em 1552, podem ter servido o mesmo propósito na mesa da rainha.⁹⁶

O interesse de D. Catarina por produtos asiáticos estendeu-se, não apenas na aquisição de objectos de luxo, lacas e porcelana para a sua mesa, mas também de mesas e cadeiras da China, das Ilhas Ryukyu e da Índia. Referências

to the copper and silver water barrels made in Lisbon for the queen’s service.⁹⁴ In 1533 Catherine bought four covads of colored taffeta for fans destined “for her table”, and in 1538 four covads of blue taffeta.⁹⁵ A folding ivory fan from Ceylon and another from India made of black feathers, cited in 1548, as well as four fans purchased for four cruzados in 1552, may have served the same purpose at the queen’s table.⁹⁶

Catherine’s interest in Asian wares extended so far as to acquire not only luxury objects, lacquer and porcelain for her table, but also tables and chairs from China, the Ryukyu Islands and India. Notices

94 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 89, Documento 119 (31 de Março de 1553); *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 92, Documento 63 (31 de Março de 1554).
95 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 51, Documento 64 (6 de Julho de 1533): “quatro covados taffeta de cor pera avanos do serviço da minha mesa [...]”, e *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 62, Documento 27 (11 de Julho de 1538): “[...] quatro covados de taffeta azul [...] pera abanos de minha mesa [...]”.
96 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 754, fl. 84v e 87r: “hu abano de marfil que tem vynte e dous peças sem o pee que sam folhas do proprio abano – e ençima do pee junto as ditas folhas tem quoaatro liôens dous deça aparte e todo o pee e duas das folhas muito labradas de figuras e outros labores / tem hu preguynho de ouro que atravessa de huã banda a outra con que estão cravadas as ditas folhas”. Veja-se também DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 81 (3 de Agosto de 1552).

94 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 89, Documento 119 (31 March 1553); *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 92, Documento 63 (31 March 1554).
95 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 51, documento 64 (6 July 1533): “quatro covados taffeta de cor pera avanos do serviço da minha mesa [...]”, and *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 62, Documento 27 (11 July 1538): “[...] quatro covados de taffeta azul [...] pera abanos de minha mesa [...]”.
96 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 754, fol. 84v and 87r: “hu abano de marfil que tem vynte e dous peças sem o pee que sam folhas do proprio abano – e ençima do pee junto as ditas folhas tem quoaatro liôens [lions] dous deça aparte e todo o pee e duas das folhas muito labradas de figuras e outros labores / tem hu preguynho de ouro que atravessa de huã banda a outra con que estão cravadas as ditas folhas”. See also DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 88, Documento 81 (3 August 1552).

a mesas e cadeiras surgem na sua documentação, embora exactamente em que tipo de mesa comeria a rainha em privado e em público, assim como o seu aspecto, não nos é conhecido. Em 1554, o seu marceneiro, Diogo de Carça, fez uma mesa com pernas para a rainha, cuja função e localização nos seus aposentos (sala ou câmaras privadas), não surge referida. Uma mesa de encartar ou de campanha, que assentava sobre pernas separadas e desdobráveis, referida como *mesa dengonços*, pode ter sido utilizada pela rainha nas suas deslocações quando comia sozinha, viajando entre as residências reais.⁹⁷

Cinco mesas de encartar do Sul da China (Fujian), ou das Ilhas Ryukyu, semelhantes na decoração e execução à decoração a ouro ou *kinrande* das lacas coevas produzidas nas Ilhas Ryukyu, tal como podemos ver neste exemplar idêntico, foram adquiridas em 1564 (fig. 26).⁹⁸ O modelo destas mesas eram as *mesas dengonços* levadas por mercadores portugueses para o Extremo Oriente enquanto mercadoria. O uso destas mesas exóticas da colecção da

of tables and chairs appear in her documents, although exactly what kind of table the queen ate upon in private and in public, as well as, its appearance is still vague. In 1554 her cabinetmaker, Diogo de Carça, made her a table with legs, whose function, and where it was located within her quarters (hall or private chambers), was not stated. A wooden campaign or folding table, which rested upon separate, folding legs, referred to as a *mesa dengonços*, may have been used by the queen for her travels when the queen dined alone, journeying between royal residences.⁹⁷

Five black lacquer folding tables from Southern China (Fukien), or the Ryukyu Islands, similar in decoration and execution to gold *kinrande* painting applied to contemporary Ryukyuan lacquerware, as illustrated in this comparable example, were purchased in 1564 (fig. 26).⁹⁸ The model for these tables were *mesas dengonços* Portuguese mer-

97 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fol. 102v: “hua mesa dengonços de seis palmos con seus pes avaliada em quinhentos rs [reais]”. O *leyto de caminho* de D. Catarina surge registado neste mesmo fólio, sugerindo que a rainha possuía uma cama desmontável ou encartável destinada às suas deslocações.
98 Annemarie Jordan Gschwend, “The Marvels [...]”, pp. 110–112; Annemarie Jordan Gschwend, “The Lure [...]”, pp. 195–228.

97 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fol. 102v: “hua mesa dengonços de seis palmos con seus pes avaliada em quinhentos rs [reais]”. Catherine’s campaign bed (*leyto de caminho*) was cited on this same folio, implying she owned a bed which came apart or folded for her travels.
98 Annemarie Jordan Gschwend, “The Marvels [...]”, pp. 110–112; Annemarie Jordan Gschwend, “The Lure [...]”, pp. 195–228.



[fig. 26] Anónimo, Tampo de mesa lacado, Sul da China ou Ilhas Ryukyu, século XVI (segunda metade); madeira lacada e dourada, latão (121 x 96.4 cm).Viena, Museum für angewandte Kunst, inv. no. LA 280 | Anonymous, Lacquered tabletop, South China or Ryukyu Islands, 16th century (2nd half); lacquered and gilded wood, brass (121 x 96.4 cm). Vienna, Museum für angewandte Kunst, inv. no. LA 280. - © MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst.

rainha permanece por determinar. Contudo, D. Catarina poderia ter nelas tomado as suas refeições nos seus aposentos, congratulando-se sem dúvida da sua origem asiática, ou mesmo utilizando-as para ostentação de *exotica* na sua *Kunstkammer*. Algum deste mobiliário lacado seria depois oferecido a membros da sua família Habsburgo na corte espanhola enquanto ofertas de prestígio e como expressão das capacidades diplomáticas e culturais da rainha. Uma mesa de ébano com pés, enriquecida com embutidos de jaspe, provavelmente destinada à exibição pública, mas cujas reais funções nos são desconhecidas, foi adquirida em 1570. Cortinas de damasco e brocado para a sua câmara, estrado ou outras plataformas elevadas sobre as quais a rainha sentar-se-ia à mesa, e os baldaquins de brocado colocados atrás de si cobrindo a sua cadeira, são referidos na sua documentação.⁹⁹

Uma variedade de cadeiras de encartar (*cadeiras despalda*)¹⁰⁰, ou cadeiras com ou sem braços (*cadeiras rasas*), como a cadeira de Carlos V que vimos acima (**veja-se fig. 7**), de nogueira, com veludo brocado, lã ou couro

chairs brought to the Far East as trade items. The use of such exotic tables in the queen's collection has not yet been determined; however, Catherine may have dined on them in her chambers, delighting in their Asian provenance, or utilized them for displaying exotica in her *Kunstkammer*. Some of this lacquer furniture were given away to family members at the Habsburg court in Spain as prestigious gifts, and as an expression of Catherine's cultural diplomacy. An ebony table with legs, inlaid with jasper, possibly for display purposes, but whose real function remains unknown, was acquired in 1570. Damask or brocade hangings for her chambers, dais or elevated platform upon which Catherine sat at table, and the brocade baldachins placed behind her chair, are cited in her documentation.⁹⁹

A variety of folding chairs (*cadeiras despalda*)¹⁰⁰, or chairs with or without arms (*cadeiras rasas*), like Charles V's chair seen above (**see fig. 7**), made of walnut, with velvet, brocade, wool, or incised white and or-

Rainha d'Aquém e d'Além-Mar. Jantar e Cear à Mesa de D. Catarina de Áustria na Corte de Lisboa
Queen of the Seas and Overseas. Dining at Catherine of Austria's Table at the Lisbon Court

lavrado branco e cor-de-laranja (possivelmente as cores da rainha)¹⁰¹, bem como tamboretas e bancos para os membros da corte e da sua casa, é registada na sua documentação. Algumas cadeiras estavam estritamente reservadas a diplomatas e embaixadores, como aquelas que a rainha havia mandado renovar com damasco e tafetá em 1571.¹⁰² Duas cadeiras rasas com embutidos de madrepérola e marfim vieram do Guzarate, certamente de uso estrito da rainha. Cadeiras de encartar lacadas a preto, feitas de madeiras resistentes chinesas, *huanghuali*, foram adquiridas ao mesmo tempo que as mesas referidas acima, semelhantes a uma cadeira da dinastia Ming no Escorial que pertenceu ao sobrinho de D. Catarina, Felipe II de Espanha. Essas eram sem dúvida usadas pela rainha nas suas viagens ou nos seus aposentos, reservadas para si e para seus convidados de alta estirpe.

Grande quantidade de almofadas, tanto ricamente bordadas como feitas de materiais dispendiosos, muitas delas vindo da Turquia, Marrocos e Flandres, registadas nos inventários da rainha, foram utilizadas por D. Catarina e mulheres da sua família mais próxima para se sentarem no estrado, durante as refeições e para receber visitas em audiência privada, ao contrário das cadeiras baixas e almofadas que usariam para audiências públicas, quando um estrado de três degraus era montado na sala grande do palácio de Lisboa, a Sala dos Tudescos.¹⁰³ A função da almofada, e em que ocasiões seria usada pela rainha, é relatada com algum pormenor por D. Catarina de Bragança. O seu relato informa-nos sobre o cerimonial preciso observado quando a rainha se sentava para comer, como também em situações formais ou quando se entretia com as diversões da corte.¹⁰⁴

As Despesas Diárias da Rainha: Uma Janela para o Passado

Um raro livro de contas da pena do vedor da casa de D. Catarina, António d'Almeida, sobrevive no Arquivo da Torre do Tombo em Lisboa.¹⁰⁵ Este diário, fragmentário, de 78 fólhos, data dos últimos anos do reinado de D. Catarina (ca. 1576-1578), quando a rainha vivia semi-retirada no pa-

ange leather (possibly the queen's colors)¹⁰¹, as well as, stools and benches for members of her court and household are recorded. Some chairs were strictly reserved for diplomats and ambassadors, such as those the queen had relined with damask and taffeta in 1571.¹⁰² Two low chairs made of mother-of-pearl and ivory inlay were imported from Gujarat, undoubtedly, strictly for Catherine's use. Folding black lacquer chairs, made of Chinese hardwoods, *huanghuali*, were acquired at the same time as the above tables, closely resembling a Ming chair at the Escorial which once belonged to Catherine's nephew Philip II of Spain. These were no doubt used by the queen either on her travels, or in her quarters, reserved for herself and her elite guests.

Quantities of pillows (*almofadas*) both richly embroidered and made of costly materials, many imported from Turkey, Morocco and Flanders, recorded in the queen's inventories, were used by Catherine and women of her immediate family for sitting on the dais, when dining and receiving visitors in private, in contrast to sitting on low chairs and pillows for formal audiences, when a dais with three steps was erected in the principal hall of the Lisbon palace, the Sala dos Tudescos.¹⁰³ The function of the *almofada*, and on what occasions it was used by the queen, is related in some detail by Catherine of Braganza. Her account reveals that a precise ceremonial was observed when the queen was seated for dining, for formal functions and for viewing court entertainments.¹⁰⁴

The Queen's Daily Expenditures: A Window into the Past

A rare account book redacted for the overseer (*vedor*) of Catherine's household, António d'Almeida,¹⁰⁵ has survived in the Torre do Tombo archive in Lisbon. This fragmentary journal, 78 folios in length, dates to the last years of Catherine's reign (ca. 1576-1578), when the queen

101 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 94, Documento 20 (20 de Novembro de 1554). Vja-se também DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 11, Maço 1, Documento 1 (1571-1572): "duas cadeiras despaldas quebradiças com assentos despaldas de couro de bacia", "hua cadeira despaldas de pao de nogueira com assento e espaldar de couro de bacia", "dez cadeiras Rasas de pao de nogueira".

102 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 124, pp. 184-185 e p. 192.

103 Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 73, fig. 43; Annemarie Jordan Gschwend, "Os produtos [...]", pp. 125-126.

104 *Estilos que constão por huã carta da Senhora Dona Catharina* - BA, Ms. 51-VI-2, fl. 27 (before 1557): "Sempre em vida del Rey [D. João III] nos puserão almofadas as Damas, e a Camareira Mor D. Joanna de Eça senão em serão ou em entrada de tanta gente que não pudão ellas a travessar a Casa e todo o outro tempo e lugar no la puserão[.] disto sera boa testemunha todas e a Marquesa de Villa Real que no la poz huã vez em huã dia estando muita gente a noite do primeiro serão que se fez em Almeirim [in 1539] quando jurara o Príncipe [príncipe D. João de Portugal, 1537-1554] e assentasse a Rainha [D. Catarina de Áustria] pareceme que la esperão fiar el Rey é então no la pos; tambem D. Joana de Eça la punha em vida del Rey e bem lhe deve de lembrar, e as maes principaes o fizerão sempre, e a nossas Amas quando nos tinham no colo elhes trasia a vella, e a D. Maria de Atayde deve de lembrar".

105 António d'Almeida surge registado na documentação sobre a administração da casa de D. Catarina, veja-se Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 81. Sobre este livro de despesas, veja-se DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 786, não foliado: *Receita e despesa relativas ao abastecimento e consume diário da casa da rainha*. Cada fôlio, em baixo, vai assinado por Almeida, em sinal de assentimento quanto às despesas diárias.

101 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 94, Documento 20 (20 November 1554). Also DGLAB/ANTT, *Fragmentos*, Caixa 11, Maço 1, Documento 1 (1571-1572): "duas cadeiras despaldas quebradiças com assentos despaldas de couro de bacia", "hua cadeira despaldas de pao de nogueira com assento e espaldar de couro de bacia", "dez cadeiras Rasas de pao de nogueira".

102 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 124, pp. 184-185 and p. 192.

103 Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 73, fig. 43; Annemarie Jordan Gschwend, "Os produtos [...]", pp. 125-126.

104 *Estilos que constão por huã carta da Senhora Dona Catharina* - BA, Ms. 51-VI-2, fol. 27 (before 1557): "Sempre em vida del Rey [John III] nos puserão almofadas as Damas, e a Camareira Mor D. Joanna de Eça senão em serão ou em entrada de tanta gente que não pudão ellas a travessar a Casa e todo o outro tempo e lugar no la puserão[.] disto sera boa testemunha todas e a Marquesa de Villa Real que no la poz huã vez em huã dia estando muita gente a noite do primeiro serão que se fez em Almeirim [in 1539] quando jurara o Príncipe [Prince John of Portugal, 1537-1554] e assentasse a Rainha [Catherine of Austria] pareceme que la esperão fiar el Rey é então no la pos; tambem D. Joana de Eça la punha em vida del Rey e bem lhe deve de lembrar, e as maes principaes o fizerão sempre, e a nossas Amas quando nos tinham no colo elhes trasia a vella, e a D. Maria de Atayde deve de lembrar".

105 D'Almeida documented in Catherine's household lists, see Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 81. For this account book see DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 786, unfoliated: *Receita e despesa relativas ao abastecimento e consume diário da casa da rainha*. Each folio is signed at the bottom by Almeida, who approved of these daily disbursements.

99 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 186 e p. 403

100 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fl. 102v: "quatro cadeiras despaldas velhas avaliadas em seiscentos rs [reais]".

99 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 186 and p. 403

100 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 792, fol. 102v: "quatro cadeiras despaldas velhas avaliadas em seiscentos rs [reais]".

lácio de Xabregas, fora de Lisboa, junto ao Convento da Madre de Deus.¹⁰⁶ Almeida acompanha as despesas diárias da rainha e de seus servidores domésticos e todos os custos do seu serviço (**fig. 27**). Minuciosamente listadas estão compras de bens (como vassouras ou panelas), alimentos, frutas, nozes e animais vivos para a sua cozinha, botica e mesa. Os preços registados fornecem informação preciosa sobre o custo dos alimentos nos finais do Renascimento em Lisboa: 150 porções de queijo custavam 2.000 reais, duas pombas 80 reais, uma cabra pequena 260 reais e pão comprado de fora, não cozido na cozinha da rainha, 56 reais.

Igualmente registadas são as despesas havidas com as deslocações da rainha, tal como quando viajou, em 1 de Maio de 1576, para um retiro no Mosteiro dos Jerónimos em Belém, que durou vários dias.¹⁰⁷ D. Catarina viajou para Belém de barco com uma pequena corte que incluiria algumas das suas damas. Apres-tados foram todos os objectos da guarda-roupa e tesouro tidos por necessários para a sua deslocação, incluindo objectos da sua capela. No primeiro dia de Maio, as tapeçarias, mesas e outros objectos essenciais para o serviço da rainha embarcaram-se: “hum barquo que levou hos panos darmar e mesas e outras coisas do serviço da Rainha demxobregas a bellem”. Registaram-se as despesas tidas no carregar e descarregar das suas arcas, o que exigiu quinze homens, ou as quantias pagas aos homens que penduraram os têxteis nos seus aposentos em Belém, as quais contemplaram também as despesas com pregos e fio. As dezassete mulas usadas para transportar os seus cozinheiros e outros empregados de cozinha para Belém durante a sua estadia no mosteiro custaram 420 reais. As refeições dos servidores tomadas fora da residência da rainha foram pagas do bolso, tal como o foi o jantar (300 reais) do bufão favorito da rainha (*chocarrero*), Rodrigues. Essas e outras despesas foram devidamente anotadas pelo escrupuloso António d'Almeida, oferecendo no seu registo uma visão única do quotidiano de uma rainha e sua corte.



[fig. 27] Lisboa, Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Núcleo Antigo, 786. | Lisbon, Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Núcleo Antigo, 786. - © DGLAB/ANTT.

lived in semi-retirement in the palace of Xabregas, outside of Lisbon, in close proximity to the Madre de Deus convent.¹⁰⁶ Almeida tracks on a daily basis the expenditures made by the queen and her household servants, all costs undertaken for her service (**fig. 27**). Minutely listed are purchases of goods (such as brooms or pans), foodstuffs, fruits, nuts and live animals for her kitchen, apothecary (*botica*) and table. Prices are recorded and provide insights in the cost of food in late Renaissance Lisbon: 150 portions of cheese were priced at 2000 *reais*, two doves 80 *reais*, one small goat 260 *reais* and purchased bread not baked in the queen's kitchen, 56 *reais*.

Equally recorded are expenses generated by the queen when she traveled, as she did on 1 May 1576, for a retreat made at the Monastery of Jerónimos in Belém, which lasted several days.¹⁰⁷ Catherine traveled to Belém by boat with a small court that included some of her ladies. She packed all the necessary items from her wardrobe and treasury needed for her residency there, including select objects from her chapel.

On 1 May wall hangings, tables and other items required for the queen's service were boarded onto a vessel: “hum barquo que levou hos panos darmar e mesas e outras coisas do serviço da Rainha demxobregas a bellem”. Recorded are expenses generated to load and unload her chests which required fifteen men, or the monies paid out to men who hung her textiles in her quarters in Belém, for which necessary supplies (nails and wire) were also factored in. The seventeen mules rented to bring her cooks and other kitchen servants to Belém during her sojourn at the monastery cost 420 *reais*. Servants' meals taken outside the queen's residence were paid by her purse, as was the dinner (300 *reais*) of the queen's favorite jester (*chocarrero*), Rodrigues. These and other expenses were duly noted by the punctilious António d'Almeida, his journal presenting a unique insight in the daily life of a queen and her court.

Conclusão

O nosso conhecimento sobre o cerimonial de mesa na corte de Lisboa durante o reinado de D. João III e D. Catarina de Áustria não é, de forma alguma, completo, e apenas futura pesquisa arquivística poderá revelar mais sobre a maneira como comia a família real na Lisboa do século XVI. A presente abordagem quanto à etiqueta e o cerimonial de mesa, com uma visão geral sobre a prata de mesa da rainha e objectos com ela relacionados, como o aparador, não é, igualmente, exaustiva. A informação recolhida das notas de D. Catarina de Bragança é esclarecedora, mas, no entanto, tornar-se-á necessário aprofundar a investigação para que possamos ter uma visão mais completa das refeições públicas e privadas na corte portuguesa.

Tudo leva a crer que D. Catarina comeria exclusivamente na companhia das suas damas e, apenas em ocasiões especiais, com o rei. No entanto, houve certamente lapsos na estrita observância do cerimonial, como nos informa D. Catarina de Bragança. Um dia, D. João III visitou a rainha nos seus aposentos enquanto esta comia, tendo partilhado de uma merenda com sua esposa. Outros membros da família real foram presentes, incluindo D. Duarte de Bragança, convidado pela rainha para se juntar à mesa. O duque respondeu que só podia fazê-lo enquanto as damas da rainha cobrissem seus olhos, insinuando que, tanto uma exceção quanto uma transgressão à observância habitual do comer e da etiqueta, tal como praticada nos aposentos da rainha, havia ocorrido, já que as damas de D. Catarina não serviam nunca os membros masculinos da família real.¹⁰⁸

Noutras ocasiões o rei era conhecido por comer sozinho numa sala (*sala baixa*), localizada por baixo dos aposentos da rainha.¹⁰⁹ Significaria isto que o rei preferia comer na intimidade dos seus aposentos, servido pelos homens da corte e não na *sala grande* (ou Sala dos Tudescos), usada para diversões e eventos de estado? Seria a *sala da Raynha* reservada exclusivamente para banquetes oferecidos pela rainha com as damas da sua corte como servidores ou o rei, por vezes, também ali comeria? Uma vez que esta sala se encontrava no alinhamento dos aposentos de D. Catarina, seria esse o único espaço onde poderia a rainha oferecer os seus próprios banquetes, ou teria outros espaços à sua disposição? Determinaria a rainha ou o rei o funcionamento e uso dessas grandes salas do palácio? A partir dos poucos relatos remanescentes parece que os espaços no Paço da Ribeira eram flexíveis e fluídos, e menos constrangidos por qualquer etiqueta formal.¹¹⁰ Os espaços palatinos podiam

Conclusion

Our knowledge of dining ceremonial at the Lisbon court during the reign of John III and Catherine of Austria is by no means complete, and future archival research may reveal more about the manner in which royalty dined in Lisbon during the sixteenth century. This present survey of dining etiquette and ceremonial, with an overview of Catherine's plate and objects related to her royal table, *credenza* and sideboard, is by no means exhaustive. The information gleaned from Catherine of Braganza's notes are enlightening, but more study needs to be undertaken to complete the picture of public and private dining at the Portuguese court.

It appears Catherine dined exclusively in the company of her women and only on special occasions with the king. However, there were lapses in the strict observance of ceremonial, as Catherine of Braganza relates. One day John III visited Catherine in her quarters while she was dining, and partook of an afternoon snack (*merenda*) with his wife. Princes of the court were also present, including Duarte of Braganza, who was invited by the queen to join them at table. The Duke replied he could only do so when the queen's ladies covered their eyes, intimating that both an exception and transgression to the regular observance of dining and etiquette in the queen's rooms had been made, since Catherine's ladies normally did not serve princes of the court.¹⁰⁸

On other occasions John III was known to have dined alone in a room (*sala baixa*), located below the queen's quarters.¹⁰⁹ Did this imply that the king preferred to dine in the intimacy of his quarters, attended by male courtiers, rather than in the principal hall, the *sala grande* (or Sala dos Tudescos), used for state functions and entertainments? Was the queen's hall, the *sala da Raynha*, exclusively reserved for banquets given by the queen attended by women of her court, or did the king on occasion dine there as well? Since this hall adjoined Catherine's quarters, was this the only space where she could hold her own banquets or were other halls at her disposal? Did she or did the king determine when and how these palace halls and rooms should be used? From the few available accounts, it appears spaces in the Paço da Ribeira were flexible and fluid, and less constrained by any formal etiquette.¹¹⁰ Rooms could be instantly transformed into temporary “pop-up” spaces as required by need or function.

108 *Estilos que constão por huã carta da Senhora Dona Catharina* - BA, Ms. 51-VI-2, fl. 27 (antes de 1557): "Foy hu dia el Rey meu Senhor [D. João III] que Deus tem aboa visitar a Rainha minha Senhora [D. Catarina de Áustria] a jantar, e atarde foy se para la o Senhor Cardeal [cardeal-infante D. Henrique, 1512-1580] e o Senhor D. Duarte [de Bragança] e os Senhor D. Antonio [prior of Crato, 1531-1595], e merendou el Rey meu Senhor è a Rainha minha Senhora estando todas na Casa e mandarão ao Senhor D. Duarte que merendasse com elles, e elle respondasse lhe que mandasse S. A. tapar os olhos as Damas, e então comeria ou ão quiz merendar".

109 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 68.

110 Cf. Christopher C. Lund, *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*, Coimbra, Almedina, 1980, p. 64: "Antes que eu cazace estando hum dia cortando hum jantar a S. A. [D. João III] na *salla da Raynha*, nos Paços de baixo faziace obra na *salla grande* [...]" [itálicos da autora]. A presente autora não concorda com a reconstituição do palácio real de Lisboa quanto aos aposentos da rainha para os séculos XVII e XVIII tal como proposta por Bruno Martinho, "Pôr a mesa no Paço da Ribeira. Especialidades e encenações da refeição no interior do palácio régio", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 116-133.

108 *Estilos que constão por huã carta da Senhora Dona Catharina* - BA, Ms. 51-VI-2, fol. 27 (before 1557): "Foy hu dia el Rey meu Senhor [John III] que Deus tem aboa visitar a Rainha minha Senhora [Catherine of Austria] a jantar, e atarde foy se para la o Senhor Cardeal [Cardinal Infante Henrique, 1512-1580] e o Senhor D. Duarte [Duarte of Braganza] e os Senhor D. Antonio [Antonio, Prior of Crato, 1531-1595], e merendou el Rey meu Senhor è a Rainha minha Senhora estando todas na Casa e mandarão ao Senhor D. Duarte que merendasse com elles, e elle respondasse lhe que mandasse S. A. tapar os olhos as Damas, e então comeria ou ão quiz merendar".

109 Annemarie Jordan, *The Development* [...], p. 68.

110 Cf. Christopher C. Lund, *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*, Coimbra, Almedina, 1980, p. 64: "Antes que eu cazace estando hum dia cortando hum jantar a S. A. [John III] na *salla da Raynha*, nos Paços de baixo faziace obra na *salla grande* [...]" [author's italics]. The author does not concur with the reconstruction of the Lisbon royal palace and the queen's quarters in the seventeenth and eighteenth centuries presented by Bruno Martinho, "Pôr a mesa no Paço da Ribeira. Especialidades e encenações da refeição no interior do palácio régio", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 116-133.

106 À autora foi impossível consultar a dissertação de Guida da Silva Cândido, *Comer como uma Rainha. Estudo de um livro da Casa de D. Catarina de Áustria*, dissertação de mestrado, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2014.

107 Sobre o patrocínio régio votado a esta casa monástica por D. Catarina, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, "*Pietas Austriaca* at the Lisbon Court. The Monumental Chapel and Funerary Tombs built by Catherine of Austria in the San Jerónimos Complex in Belém", Herbert Karner, Ingrid Ciulisová, Bernardo J. García García (eds.), *The Habsburgs and their courts in Europe, 1400-1770. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Vienna - Leuven, Palatium, 2014, pp. 207-240.

106 The author was unable to consult the dissertation by Guida da Silva Cândido, *Comer como uma Rainha. Estudo de um livro da Casa de D. Catarina de Áustria*, Coimbra, University of Coimbra, 2014.

107 For Catherine's patronage of this convent see Annemarie Jordan Gschwend, "*Pietas Austriaca* at the Lisbon Court. The Monumental Chapel and Funerary Tombs built by Catherine of Austria in the San Jerónimos Complex in Belém", Herbert Karner, Ingrid Ciulisová, Bernardo J. García García (eds.), *The Habsburgs and their courts in Europe, 1400-1770. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Vienna - Leuven, Palatium, 2014, pp. 207-240.

ser facilmente convertidos em espaços de natureza efêmera, conforme exigido pela necessidade ou função que se pretendesse.

Outras questões persistem, tais como os modos de apresentação usados à mesa e no aparador, e no arranjo da mesa, mobiliário e acessórios tanto nos espaços públicos do palácio de Lisboa como nos aposentos privados. Marchi insinua que o número de aparadores visíveis nos espaços privados da rainha variavam de acordo com a importância do banquete. Quantos aparadores seriam usados em refeições públicas e privadas em Lisboa, e quando a rainha comia sozinha, em privado, estaria sequer presente algum aparador com objectos sumptuários à vista? À espera de resposta fica também o uso de objectos de mesa (saleiros, decoração, vidros e garrafas). Haveria lugar para arranjos de flores ou estariam “semeadas” sobre as toalhas de mesa como vimos na pintura acima de Carlos V comendo com a sua família **(veja-se fig. 7)**? Como seria o plano de mesa? Exclusivamente com objectos de prata ou também conjugados com peças em madrepérola ou pratos de porcelana da dinastia Ming, taças e pratos de serviço vindos respectivamente da Índia e da China? Algumas respostas se podem retirar da pintura de Carlos V analisada acima, mas é preciso saber mais sobre o uso de linhos, guardanapos, *sobremesas*, talheres, vidros, garrafas, pratos trinchantes, e como eram servidas as refeições nos espaços públicos e privados da corte de Lisboa no Renascimento. O presente volume é um passo nessa direcção.

Other questions persist, such as patterns of display for the table and buffè, and the arrangement of table, furniture and accessories both in the Lisbon palace's public halls and private rooms. De Marchi implied that the number of sideboards on view in the queen's space varied according to the importance of the banquet. How many sideboards were used for public and private dining at Lisbon, and when the queen dine alone in private, was a sideboard with showcase objects displayed at all? Also remaining to be answered are the uses of elements on the table (saltcellars, decoration, glasses and bottles). Did flower arrangements exist or were they strewn on tablecloths as seen above in the painting of Charles V dining with his family **(see fig. 7)**? How were place settings arranged, exclusively with silver plate, or mixed with the Gujarati utensils, or Ming porcelain plates, bowls and serving dishes imported from India and China respectively? Some understanding of court dining has been conveyed in the painting of Charles V discussed above, but more needs to be learned about linens, napkins, tablecloths, table covers, dining utensils, glasses, bottles, trenchers, and how food and drink were served at private and public dinners at the Lisbon court in the Renaissance. This present book is a step in that direction.





À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)¹

At the Prince’s Table: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)¹



Hugo Miguel Crespo

Estudos recentes quanto ao cerimonial e etiqueta de mesa e mesa do príncipe (em especial banquetes) na Europa do Período Moderno revelam um renovado interesse neste tópico dos estudos de corte, tema antes considerado de menor importância histórica.² Em Portugal esta

Recent studies in ceremonial, table etiquette and princely dining (mostly feasts) in early modern Europe reveal a renewed interest in the field of court studies, a topic once considered of minor historical importance.² In Portugal, such new historiographical trends have also

1 Quero agradecer à Annemarie Jordan Gschwend, Cristina Neiva Correia, Sasha Assis Lima, Luísa Borralho e ao Vítor Serrão todo o encorajamento e apoio, à Teresa Maranhas, conservadora das colecções de Ourivesaria e Joalharia do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, pela oportunidade de estudar a prataria portuguesa que tem a seu cuidado; ao Pedro Pinto as preciosas referências arquivísticas; ao Stuart Morle por rever todos os textos em inglês do presente livro; e ao Pedro Ramos Gonçalves, o nosso designer, pelo seu profissionalismo, trabalho árduo e bom humor.

2 No entanto, a grande maioria das obras publicadas debruça-se sobretudo no consumo alimentar. Quanto ao cerimonial e etiqueta da mesa e mesa do príncipe na Europa do Período Moderno, veja-se: Thierry Crépin-Leblond, Pierre Ennès (eds.), *Le Dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance* (cat.), Écouen – Paris, Musée national de la Renaissance – Réunion des musées nationaux, 1995; José V. Serradilla Muñoz, *La Mesa del Emperador. Recetario de Carlos V en Yuste*, San Sebastián, Panini, 1997; Alison Sim, *Food and Feast in Tudor England*, New York, St. Martin's Press, 1997; Jeanne Allard, "Repas et manières de table à la cour d'Espagne au Siècle d'Or", in Jean-Louis Flandrin, Jane Cobbi (eds.), *Tables d'hier, tables d'ailleurs. Histoire et ethnologie du repas*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999, pp. 171-192; Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004; Ken Albala, *The Banquet. Dining in the Great Courts of Late Renaissance Europe*, Chicago, University of Illinois Press, 2007; David I. Burrow, "Food at the Russian Court and the Homes of the Imperial Russian Elite, Sixteenth to mid-Nineteenth Centuries", in Daniëlle De Vooght (ed.), *Royal Taste. Food, Power and Status at the European Courts after 1789*, Farnham – Burlington, Ashgate Publishing, 2011, pp. 87-110; Élisabeth Latrémolière, Florent Quellier (eds.), *Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table* (cat.), Blois – Paris, Musée du Château royal de Blois – Somogy éditions d'art, 2012; Lisa Cervigni (ed.), *Rinascimento Quotidiano. Scori di vita dalle cucine di Palazzo Gonzaga a Volta Mantovana tra XVI e XVII secolo*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015; Jodi Campbell, *At the First Table. Food and Social Identity in Early Modern Spain*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 2017. É interessante notar a existência de estudos comparativos, nomeadamente quanto à corte mogol, de Anku Bharadwaj, "Dining Etiquette and Aesthetics in the Early Mughal Period (1504-1605 CE)", *Research J. Humanities and Social Sciences*, 7-1, 2016, pp. 61-72.

1 I wish to thank Annemarie Jordan Gschwend, Cristina Neiva Correia, Sasha Assis Lima, Luísa Borralho and Vítor Serrão for their encouragement and help; to Teresa Maranhas, curator of Metalwork and Jewellery at the Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon, for the opportunity to study the Portuguese silverware at her care; to Pedro Pinto for his precious archival references; to Stuart Morle for proofreading all the English texts in this volume; and to Pedro Ramos Gonçalves, our book designer, for all his professionalism, hard work and good humour.

2 However, most of what has been published on the subject deals predominantly on food consumption. On ceremonial, table etiquette and princely dining in early modern Europe, see: Thierry Crépin-Leblond, Pierre Ennès (eds.), *Le Dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance* (cat.), Écouen – Paris, Musée national de la Renaissance – Réunion des musées nationaux, 1995; José V. Serradilla Muñoz, *La Mesa del Emperador. Recetario de Carlos V en Yuste*, San Sebastián, Panini, 1997; Alison Sim, *Food and Feast in Tudor England*, New York, St. Martin's Press, 1997; Jeanne Allard, "Repas et manières de table à la cour d'Espagne au Siècle d'Or", in Jean-Louis Flandrin, Jane Cobbi (eds.), *Tables d'hier, tables d'ailleurs. Histoire et ethnologie du repas*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999, pp. 171-192; Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004; Ken Albala, *The Banquet. Dining in the Great Courts of Late Renaissance Europe*, Chicago, University of Illinois Press, 2007; David I. Burrow, "Food at the Russian Court and the Homes of the Imperial Russian Elite, Sixteenth to mid-Nineteenth Centuries", in Daniëlle De Vooght (ed.), *Royal Taste. Food, Power and Status at the European Courts after 1789*, Farnham – Burlington, Ashgate Publishing, 2011, pp. 87-110; Élisabeth Latrémolière, Florent Quellier (eds.), *Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table* (cat.), Blois – Paris, Musée du Château royal de Blois – Somogy éditions d'art, 2012; Lisa Cervigni (ed.), *Rinascimento Quotidiano. Scori di vita dalle cucine di Palazzo Gonzaga a Volta Mantovana tra XVI e XVII secolo*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015; Jodi Campbell, *At the First Table. Food and Social Identity in Early Modern Spain*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 2017. It is interesting to note similar studies made on the Mughal court, namely by Anku Bharadwaj, "Dining Etiquette and Aesthetics in the Early Mughal Period (1504-1605 CE)", *Research J. Humanities and Social Sciences*, 7-1, 2016, pp. 61-72.

[fig. 1] Anónimo, *O Inferno*, Portugal, ca. 1510-1520; pintura sobre madeira (119 x 217,5 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 432 Pint (pormenor recortado sobre fundo dourado). | Anonymous, *The Hell*, Portugal, ca. 1510-1520; painting on panel (119 x 217.5 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 432 Pint (detail, cut and paste on a golden ground). - © Hugo Miguel Crespo.

nova tendência historiográfica conheceu também frutos, que resultaram em publicações recentes sobre o assunto.³ No entanto, menor atenção tem-se prestado ao mundo material que subjaz a esse tipo de espectáculo de corte, e aos aspectos políticos que lhe dão forma, sendo pouca a consciência do tipo de objectos utilizados, a sua nomenclatura precisa (muitas vezes esquecida), suas funções e usos (alguns evoluindo no tempo e no espaço), tipologias e formas, e as técnicas e tecnologias utilizadas para os produzir.⁴

O título do presente ensaio, e também o do próprio livro, colhe inspiração em duas obras académicas de especial importância. A primeira, italiana, leva como título, *A Tavola con il Principe*, um catálogo de exposição que teve lugar em Ferrara em 1989 e que se tornaria marco importante quanto ao tópico da mesa principesca do Renascimento e sua cultura material.⁵ A segunda, portuguesa, intitula-se *Jantar e Cear na Corte de D. João III*, e que, com a publicação de dois raros livros da ucharia régia, tornaram acessíveis preciosa informação quanto ao consumo alimentar na corte de Lisboa para a primeira metade do século XVI.⁶ Em português, como em inglês, o jantar era, na origem e quando as actividades sociais diárias eram governadas pela luz do sol, a principal refeição do dia, tomada ao meio-dia, enquanto a ceia era uma refeição simples tomada antes do deitar.

A partir do núcleo central do presente ensaio, uma pequena, mas detalhada lista da prata usada diariamente à mesa de D. Manuel I (r. 1495–

borne fruits, resulting in recent publications on the subject.³ However, less attention has been paid to the material world which such courtly displays, and political representations inhabit, and with little awareness of the types of objects used, their precise nomenclature (some long since forgotten), function and use (some evolving through time and space), shapes and forms, and the techniques and technology used to produce them.⁴

The title of this essay, and of the volume, draws inspiration from two pivotal scholarly works. The first, in Italian, bears the title *A Tavola con il Principe*, the catalogue of an exhibition held in Ferrara in 1989 that would become an important milestone on the subject of Renaissance courtly dining and of the material culture involved with princely meals in the period.⁵ The second, in Portuguese, is titled *Jantar e Cear na Corte de D. João III*, which, with the publication of two rare account books from the royal kitchen (*ucharia*), made available precious information on food consumption at the Lisbon court for the first half of the sixteenth century.⁶ In English, as in Portuguese, dinner (*o jantar*) was in origin (when daylight ruled social activities) the main meal of the day, taken at midday, while supper (*a ceia*) was a simple meal eaten just before going to sleep.

From the core of the present essay, a small yet detailed list from 1515 of the silver plate used on a daily basis at Manuel I's (r. 1495–1521) dining table, an analysis is presented of the object's designations, shapes and

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)

At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500–1700)

1521), é apresentada uma análise quanto às designações dadas aos objectos, suas formas e usos à mesa na corte de Lisboa através de inventários dos séculos XVI e XVII. Objectos em prata desempenharam desde sempre destacado papel na criação de grande parte das tipologias e formas produzidas em materiais diversos usados à mesa desde tempos imemoriais, sendo as formas metálicas copiadas em materiais menos valiosos tais como cerâmica e vidro, num processo de concepção artística por derivação conhecido por esqueuomorfismo. Esqueuomorfismo (do grego σκευδος ou *skeuos*, “contentor ou ferramenta”, e μορφή ou *morphē*, “forma”) pode ser descrito como o processo de concepção ou *design* pelo qual objectos produzidos num material são modelados na forma e evocando a aparência de objectos normalmente feitos de outro.⁷

Com efeito, objectos complexos, ou mesmo simples – produzidos paciente e demoradamente em materiais valiosos como ouro, prata e metais não preciosos, fazendo uso de técnicas laboriosas e conhecimentos metalúrgicos altamente especializados passados de geração em geração – têm invariavelmente servido de modelo para objectos semelhantes feitos de materiais pouco dispendiosos usando métodos de fabrico expeditos, tais como uso do torno e molde no caso da cerâmica, e uso de molde ou sopro no caso do vidro. No entanto, a reduzida taxa de sobrevivência de objectos produzidos em metal precioso tem levado a que poucos exemplares sobrevivam de tempos mais antigos, já que baixela preciosa, nomeadamente a concebida para uso e menos para ser exibida, rapidamente se poderia converter em barra em tempos de crise ou ser substituída por objectos novos seguindo novas modas. É, portanto, através da análise de um vasto conjunto de fontes tanto visuais como documentais quanto aos objectos de prata usados na corte de Lisboa que toda a análise de objectos em madrepérola e porcelana decorre, seguindo as mesmas formas e nomenclatura, cumprindo as mesmas funções à mesa do príncipe. No entanto, por forma a melhor compreender o uso de tais objectos na mesa principesca é necessário analisar o preciso cerimonial e etiqueta de mesa tal como seguido na corte de Lisboa.

uses at the Lisbon courtly dining table throughout the sixteenth and seventeenth centuries. Precious metalwork has always played a pivotal role in the design origin of most types, shapes and forms of objects made from different materials used at the dining table since time immemorial, with metal shapes being copied in less valuable materials such as ceramic and glass, in a process of design transfer known as skeuomorphism. Skeuomorphism (from Greek σκευδος or *skeuos*, meaning “container or tool”, and μορφή or *morphē*, meaning “shape”) may be described as the design process by which vessels produced in one material are shaped as to evoke the appearance of vessels regularly made from another.⁷

In fact, complex, and even simple metal objects – painstakingly produced in precious materials such as gold, silver and base metal alloys, using elaborate techniques and highly specialised metallurgical knowledge passed down from one generation to another –, have systematically served as models for similar objects made from cheaper materials using faster production technologies, such as wheel-turning and moulding for ceramics, and free-blowing and mould-blowing for glass. However, the low survival rate of objects made from precious metals has meant that few examples survive from ancient times, given that precious plate, namely objects created for use rather than for display, would be quickly converted into bullion in times of crisis or were replaced by new ones according the latest fashions. It is therefore from the analysis of a vast array of both visual and documentary evidence concerning silver objects used at the Lisbon court that all subsequent examination of mother-of-pearl and porcelain objects, following the same shapes and nomenclature, and performing the same functions at the princely table, derives. Yet, in order to perfectly understand the use of such objects at the princely dining table at the Lisbon court, one needs to analyse the precise ceremonial and dining etiquette that were followed.



³ Ana Marques Pereira, *Mesa Real. Dinastia de Bragança*, Lisboa, Inapa, 2000; Maria José Azevedo Santos, "A escrita serve à mesa. Um valioso livro da ucharia da casa d'el Rei D. João III", *Actas do VI Congresso Galiza - Norte de Portugal. Saberes e Sabores*, Porto, Delegação Regional de Cultura do Norte, 2006, pp. 23–65; Rita Costa Gomes, "Os convivas do rei e a estruturação da corte (séculos XIII a XVI)" in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 26–43; Ana Marques Pereira, "«Ofícios de boca» na Casa Real Portuguesa (séculos XVII e XVIII)", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 82–99; Maria do Carmo Rebello de Andrade, "Artes de mesa e cerimoniais régios na corte do século XVI. Uma viagem através de obras de arte da ourivesaria nacional", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 134–147; Ana Isabel Buescu, "À mesa do rei. Cultura alimentar e consumo no século XVI", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 304–317; Isabel dos Guimarães Sá, "O rei à mesa entre o fim da Idade Média e o Manerismo", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 188–207.

⁴ A atenção tem-se focado acima de tudo nos estilos específicos e decoração dos objectos usados na mesa principesca, nomeadamente em ouro, prata dourada, prata e pedras duras montadas, tais como cristal de rocha, ágata, calcedónia, jaspe, heliotrópio, citrino, ametista, etc. Exceções notáveis são Alain Gruber, *L'Argenterie de Maison du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Office du Livre, 1982; e Michèle Bimbenet-Privat, "Les «utensiles pour boire et mengier»", in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Éditions de la Rmn – Grand Palais, 2011, pp. 66–102. Desta última autora veja-se também, Michèle Bimbenet-Privat, "L'orfèvrerie de François I^{er} et ses successeurs d'après des inventaires inédits de 1537, 1563 et 1584 conservés aux archives nationales", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Année 1995, pp. 41–65. Sobre a ourivesaria portuguesa deste período, veja-se Leonor d'Orey, "A Ourivesaria no tempo de D. Manuel I", in Leonor d'Orey, Luísa Penalva (eds.), *A Custódia de Belém. 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 69–87; Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI. 15th and 16th century Portuguese Ceremonial Silver*, Lisboa, Scribe, 2012.

⁵ Jadranka Bentini et al. (eds.), *A Tavola con il Principe* (cat.), Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1988.

⁶ Maria José Azevedo Santos, *Jantar e Cear na Corte de D. João III. Leitura, transcrição e estudo de dois livros da cozinha do Rei (1524 e 1532)*, Vila do Conde – Coimbra, Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2002.

³ Ana Marques Pereira, *Mesa Real. Dinastia de Bragança*, Lisboa, Inapa, 2000; Maria José Azevedo Santos, "A escrita serve à mesa. Um valioso livro da ucharia da casa d'el Rei D. João III", *Actas do VI Congresso Galiza - Norte de Portugal. Saberes e Sabores*, Porto, Delegação Regional de Cultura do Norte, 2006, pp. 23–65; Rita Costa Gomes, "Os convivas do rei e a estruturação da corte (séculos XIII a XVI)" in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 26–43; Ana Marques Pereira, "«Ofícios de boca» na Casa Real Portuguesa (séculos XVII e XVIII)", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 82–99; Maria do Carmo Rebello de Andrade, "Artes de mesa e cerimoniais régios na corte do século XVI. Uma viagem através de obras de arte da ourivesaria nacional", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 134–147; Ana Isabel Buescu, "À mesa do rei. Cultura alimentar e consumo no século XVI", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 304–317; Isabel dos Guimarães Sá, "O rei à mesa entre o fim da Idade Média e o Maneirismo", in Ana Isabel Buescu, David Felismino (eds.), *A Mesa dos Reis de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 188–207.

⁴ Attention has been mostly given on the particular style and decoration of objects used at the princely table, namely made from gold, silver gilt, silver and mounted *pietre dure* (hardstones such as rock crystal, agate, chalcedony, jasper, heliotrope, citrine, amethyst, etc). Notable exceptions are Alain Gruber, *L'Argenterie de Maison du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Office du Livre, 1982; Michèle Bimbenet-Privat, "Les «utensiles pour boire et mengier»", in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Éditions de la Rmn – Grand Palais, 2011, pp. 66–102. From this last author, see also Michèle Bimbenet-Privat, "L'orfèvrerie de François I^{er} et ses successeurs d'après des inventaires inédits de 1537, 1563 et 1584 conservés aux archives nationales", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Année 1995, pp. 41–65. On Portuguese precious metalwork of the period, see Leonor d'Orey, "A Ourivesaria no tempo de D. Manuel I", in Leonor d'Orey, Luísa Penalva (eds.), *A Custódia de Belém. 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 69–87; Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI. 15th and 16th century Portuguese Ceremonial Silver*, Lisboa, Scribe, 2012.

⁵ Jadranka Bentini et al. (eds.), *A Tavola con il Principe* (cat.), Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1988.

⁶ Maria José Azevedo Santos, *Jantar e Cear na Corte de D. João III. Leitura, transcrição e estudo de dois livros da cozinha do Rei (1524 e 1532)*, Vila do Conde – Coimbra, Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2002.

⁷ Sobre este assunto, em particular sobre ourivesaria grega e romana antigas e a cerâmica sua contemporânea, veja-se Michael Vickers (ed.), *Pots & Pans. A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in Muslim, Chinese and Graeco-Roman Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 1985; Michael Vickers, Oliver Impey, James Allan, *From Silver to Ceramic. The Potter's Debt to Metalwork in the Graeco-Roman, Oriental and Islamic Worlds*, Oxford, Ashmolean Museum, 1996; Michael Vickers, David Gill, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford, Oxford University Press, 1994; Michael Vickers, "Roman faceted silver and its relationship to rock crystal and glass", *Silver Society Journal*, 8, 1996, pp. 462–464; Michael Vickers, "Pots of Silver?", *History Today*, February 2002, pp. 29–35.

⁷ On this topic, namely for Greek and Roman precious metalwork and contemporary ceramics, see Michael Vickers (ed.), *Pots & Pans. A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in Muslim, Chinese and Graeco-Roman Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 1985; Michael Vickers, Oliver Impey, James Allan, *From Silver to Ceramic. The Potter's Debt to Metalwork in the Graeco-Roman, Oriental and Islamic Worlds*, Oxford, Ashmolean Museum, 1996; Michael Vickers, David Gill, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford, Oxford University Press, 1994; Michael Vickers, "Roman faceted silver and its relationship to rock crystal and glass", *Silver Society Journal*, 8, 1996, pp. 462–464; Michael Vickers, "Pots of Silver?", *History Today*, February 2002, pp. 29–35.

o reposteiro com a cadeira onde se sentará o príncipe, tocando o vedor na cadeira e também nos pés e nas tábuas da mesa para se assegurar que tudo é seguro. Chega então o manteeiro, que se coloca junto a um dos topos da mesa em frente do vedor; e enquanto o moço de mantearia chega com o prato das toalhas e se ajoelha, o manteeiro recebe as toalhas e as lança para o lado do vedor, ambos desdobrando e estendendo-as sobre a mesa cada um da sua parte. De seguida o manteeiro, ajudado pelos seus moços de mantearia, coloca na mesa todos os serviços individuais (guardanapo, faca e garfo) e tapa o prato do pão com uma toalha. Estando o príncipe sentado à mesa, aproxima-se o capelão que a benze e, saindo, chega o vedor à mesa, fazendo mesura ao príncipe antes de ir buscar o conjunto de água-às-mãos. Entretanto o manteeiro, vindo da copa, traz, com os porteiros da cana à sua frente, o conjunto de água-às-mãos – quando há hóspedes seguem atrás do manteeiro os criados que irão servi-los, os de capa à frente (e os “em corpo”, ou sem capa, um pouco atrás), e atrás todos os moços de mantearia, a quem o manteeiro dará o prato e o jarro (bacia e gomil).

II – Água-às-mãos. O vedor espera à porta da câmara onde está a mesa, ocupando o seu lugar entre os porteiros e o manteeiro com o serviço de água-às-mãos. E após os porteiros e o vedor fazerem mesura ao príncipe, colocando-se o vedor para um dos lados, o manteeiro deita água no prato e o beija, e entrega-o ao trinchante que também o beija – a modo de salva, assegurando-se que nenhum mal viria com aquela água –, que o chega ao príncipe para lavar as mãos; depois fazem o mesmo aqueles que servem os hóspedes. Retornando o prato e o jarro de volta à copa, o manteeiro destapa o prato do pão e coloca ao pescoço a toalha com as pontas para a frente, enquanto o trinchante corta uma fatia pequena e estreita da cõdea do pão do príncipe, e a dá em prato de cortar ao manteeiro para fazer a salva, e este, destapando o saleiro, toca a fatia de pão no sal e prova, fazendo salva e assegurando-se que nem pão nem sal têm veneno. O manteeiro entrega o prato de cortar ao moço da mantearia que, atrás de si, tem todos os pratos necessários para o serviço, sendo colocados na mesa enquanto o trinchante serve o pão ao príncipe. Recolhidos na cozinha os pratos de assado, chegam em cortejo à copa, dispostos dois a dois, o servidor da toalha e os moços de câmara antecedidos pelos porteiros da cana, indo atrás deles o escrivão da cozinha.

III – Iguarias. Enquanto o prato e jarro regressam à copa, partem dela para a mesa o servidor da toalha com os pratos do assado tapados com toalhas atravessadas a meio com as pontas caídas para cada lado, indo à frente os porteiros. Do outro lado do trinchante fica o servidor da toalha e, enquanto coloca a toalha ao pescoço como o manteeiro, destapa os pratos trazidos pelos moços da câmara que se vão colocando a meio da mesa, tapando-os de novo enquanto chegam iguarias quentes – o que não acontece em ocasião de banquete, por serem muitas as iguarias e muitos os serviços e ser necessário a prata regressar à cozinha para novo empratamento. Da primeira iguaria corta o trinchante uma porção num prato de cortar para que o servidor da toalha faça a salva, entregando-a depois ao moço da mantearia, sendo encargo do servidor da toalha chegar à mesa todas as iguarias à excepção das frutas, essas colocadas na mesa pelo manteeiro. Em dia de banquete – como se pode ver nestas três cenas de banquete (**figs. 2-4**) por ocasião das celebra-

lery, that is *moços da mantearia*. in their absence), on a carpet while the prince is still not present. After the carpet has been laid out, the lord steward (*vedor*) enters the room with the sergeant of the Wardrobe of Beds (*reposteiro*) carrying the chair where the prince will sit, and then the lord steward touches the chair and its feet, and the boards of the table, making sure everything is safe and sound. Then the sergeant of the Scullery (*manteeiro*) arrives, places himself next to one of the ends of the table in front of the lord steward; and while a yeoman of the Scullery arrives with the tablecloth dish (*prato das toalhas*, used for bringing towels) and kneels, the sergeant of the Scullery receives them and throws them towards the lord steward, both unfolding and placing them on the table, each one from their end. Next, the sergeant of the Scullery, helped by his yeomen, sets on the table all the individual dining implements (napkin, knife and fork) and covers the bread dish with a towel. After the prince has taken his place at table, the chaplain approaches and gives his blessings and when he leaves, the lord steward returns to the table and bows to the prince before reaching for the washbasin and jug (*água-às-mãos*). Meanwhile, the sergeant of the Scullery, coming from the *copa* (the cupboard or ewery, an adjacent room or space where the silver plate is displayed on cupboards or tables), behind the palace doorkeepers (*porteiros da cana*), bring the washbasin and jug to the table. If guests are present, the servants – which will latter carry the food – follow the sergeant of the Scullery. The front ones wear capes (behind these come the servants without cape or *em corpo*), and followed by the yeoman of the Scullery, to whom the sergeant hands the basin and the water jug.

II – Água-às-mãos. The lord steward waits at the door of the chamber in which the table is and takes his place between the porters and the sergeant of the Scullery with the washbasin and jug. After the porters and the lord steward bow to the prince, and with the lord steward at to one side, the sergeant of the Scullery pours some water into the basin and kisses it, and passes to the carver (*trinchante*) who does the same – performing the *salva*, the ritual of Assay, testing the water for poison – and passes it to the prince to wash his hands; then the servants wash the hands of the guests. Upon the return of the basin and jug, the sergeant of the Scullery uncovers the bread dish and places a towel around his neck with the ends facing forward, while the carver cuts a small and narrow slice of bread crust and serves it upon a trencher dish to the sergeant of the Scullery so he can perform the ritual of Assay by uncovering the saltcellar and dipping the slice into the salt before tasting it to ensure that neither bread nor salt have been poisoned. The sergeant of the Scullery returns the trencher to a yeoman of the Scullery who has all the dishes needed for serving behind him, which are then placed on the table while the carver serves bread to the prince. The roast meat dishes are brought in procession to the *copa* from the kitchen, by the groom of the towel (*servidor da toalha*) and the yeoman of the Scullery behind the porters and in front of the clerk of the kitchen.

III – Delicacies. While the washbasin and jug are returned to the cupboard, the groom of the towel leaves, following the porters towards the table with the roast dishes covered with towels draped on both sides. Standing at the opposite side to the carver, he places a towel around his neck like the sergeant of the Scullery, and uncovers the dishes brought by the yeoman of the privy chamber (*moços da câmara*) which area set

Cerimonial e Etiqueta: Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)

A partir de um *Caderno de Lembranças do Offício de Veedor*, datável dos primeiros anos de Seiscentos e referente ao ofício de vedor da Casa de Bragança – em tempos da infanta D. Catarina de Portugal (1540-1614), duquesa de Bragança e neta de D. Manuel I –, casa aristocrática que naturalmente sempre procurou emular a casa real, podemos ter uma ideia muito concreta e precisa do modo, ritual e etiqueta observado à mesa da casa real portuguesa no século XVI, em especial a partir da primeira “lembrança”, descrita como “Ceremonias da Meza que se fazião aos Reys deste Reyno”.⁸ Trata-se do documento mais completo sobre o cerimonial de mesa tal como praticado na corte de Lisboa neste período e, ao que parece, nunca publicado ou estudado.⁹

Algumas destas lembranças reportam-se a eventos especiais que ajudam a datar o manuscrito, como sejam o casamento, em 1595, entre D. Serafina de Bragança (1566-1604), filha de D. João I (1543-1583), 6.º duque de Bragança e da infanta D. Catarina, com Juan Gaspar Fernández Pacheco (1563-1615), 5.º marquês de Vilhena e 5.º duque de Escalona; ou a visita ao paço ducal de Vila Viçosa em 1601 de Ranuccio I Farnese (1569-1622), 4.º duque de Parma e Placência, filho da infanta D. Maria de Portugal (1538-1577), irmã de D. Catarina. Entre as primeiras “lembranças” ficamos a conhecer também o ritual da mesa em tempos do 6.º duque de Bragança e em especial para o caso da mesa da duquesa D. Catarina sua prima, e também quanto a D. Duarte (1541-1576), 5.º duque de Guimarães, 10.º Condestável de Portugal, filho póstumo do infante D. Duarte (1515-1540) e irmão de D. Catarina, que viria a herdar o ducado de Guimarães após a morte do irmão. Tanto D. Catarina como D. Duarte foram criados na corte lisboeta, em especial após a morte do pai, com a mãe D. Isabel de Bragança e sob tutela da rainha D. Catarina de Áustria. O ritual da mesa tal como observado na corte portuguesa para este período, seus intervenientes e momentos particulares, tanto em ocasiões ordinárias como festivas (caso dos banquetes), podem assim melhor conhecer-se através deste importante e raro registo documental que aqui apresentamos seguido quase textualmente.

I – Pôr a mesa. A mesa e as cadeiras são dispostas pelos reposteiros, ou pelos moços de manteria se ausentes, sobre um tapete enquanto o príncipe não está presente. Depois de estendido o tapete entra o vedor e

Ceremonial and Etiquette: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)

From a handwritten notebook – *Caderno de Lembranças do Offício de Veedor* – on the role, duties and ceremonies performed by the *vedor* or lord steward from the early 1600s and related to the House of Bragança during the time of the Infanta Catarina de Portugal (1540-1614), Duchess of Bragança and granddaughter of Manuel I, a noble house which naturally sought to emulate the royal house, we have a very precise idea of the ceremonial and dining etiquette followed at Portuguese royal house in the sixteenth century, especially from the first account titled “Dining ceremonies performed for the Kings of this Kingdom”.⁸ It is doubtless the most comprehensive source on the dining table etiquette followed at the Lisbon court, but which has remained unpublished and has never been analysed.⁹

Some of the events recorded refer to special occasions that help us date the manuscript, such as the marriage in 1595 of Serafina de Bragança (1566-1604), daughter of João I (1543-1583), the 6th Duke of Bragança and Infanta Catarina, to Juan Gaspar Fernández Pacheco (1563-1615), 5th Marquess of Vilhena and 5th Duke of Escalona; and also the visit to the ducal palace of Vila Viçosa in 1601 of Ranuccio I Farnese (1569-1622), 4th Duke of Parma and Piacenza, son of the Infanta Maria of Portugal (1538-1577), the sister of Catarina. We are also able to follow the dining table etiquette at the time of the 6th Duke of Bragança, and especially the ceremonials observed at the duchess Catarina's (his cousin) dining table, and also on Duarte's table (1541-1576), 5th Duke of Guimarães, 10th Constable of Portugal, the posthumous son of the Infante Duarte (1515-1540) and brother of Catarina, who would later inherit the duchy of Guimarães following the death of his brother. After their father's death, both Catarina and Duarte were raised mainly at the Lisbon court, together with their mother Isabel de Bragança and under the close supervision of the queen, Catarina of Austria (1507-1578). The dining ceremonial followed at the Portuguese court for this period, its protagonists and key moments, both in day-to-day and festive occasions (in the case of banquets), can therefore be better understood through this important and rare documentary source, which is analysed herein and followed almost verbatim.

I – Setting the table. The table and chairs are placed by the yeoman of the Wardrobe of Beds *reposteiros* (or by the yeoman of the Scul-

8 Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Secção de Reservados, Manuscritos, MSS. 27, Documento 128.

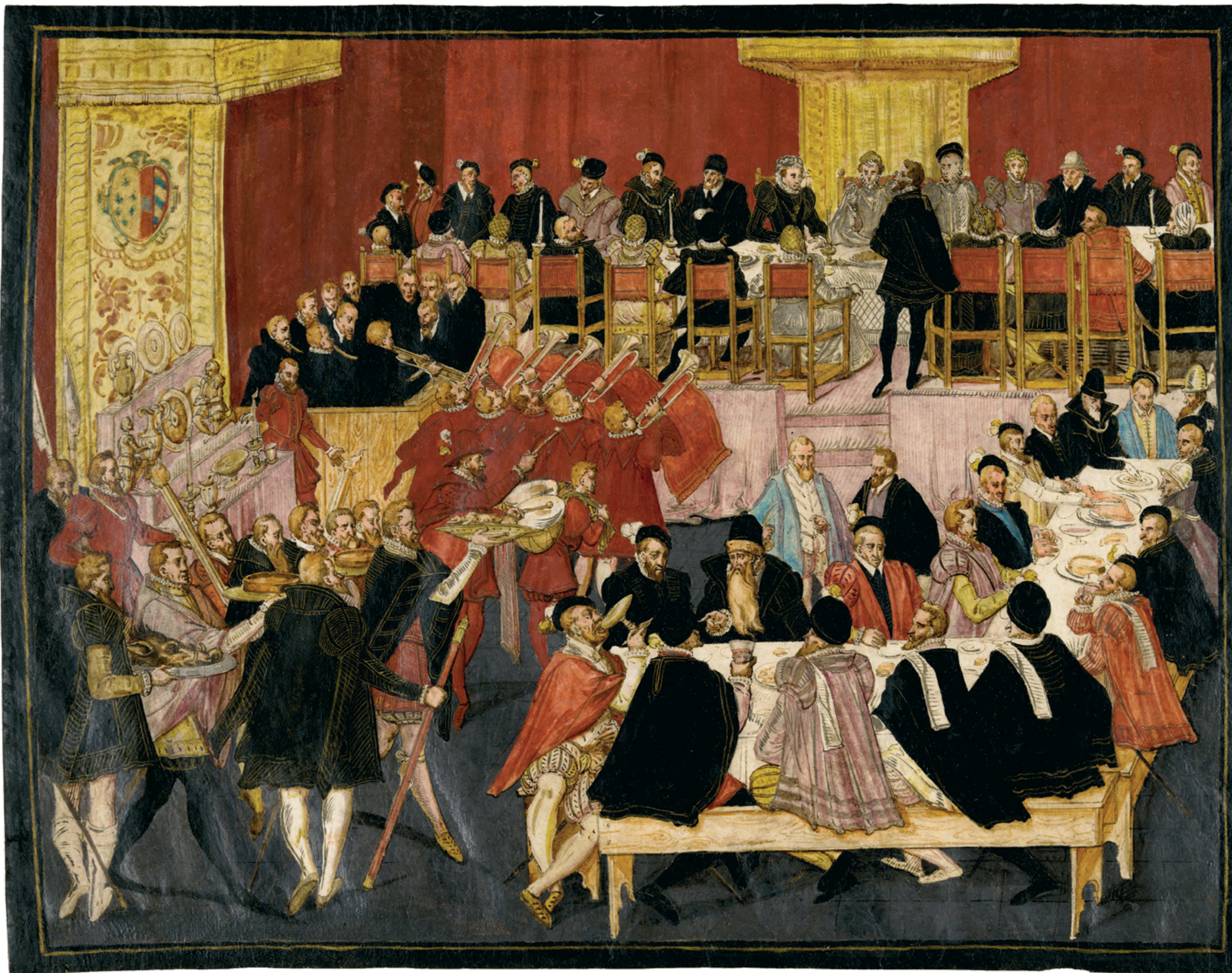
9 Veja-se também Ana Maria Alves, "A Etiqueta da Corte no período Manuelino", *Nova História. Século XVI*, 1, 1984, pp. 5-26 ref. pp. 9-11; Leonor d'Orey, "Le cérémonial et les usages de table à la cour du Portugal", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004, pp. 315-329; Maria do Carmo Rebello de Andrade, "Artes de mesa [...]". Sobre o cerimonial observado à mesa noutras cortes europeias, veja-se Monique Chatenet, "Henri III et le cérémoniel du dîner", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004, pp. 163-170; Charles C. Noel, "L'étiquette bourguignonne à la cour d'Espagne, 1547-1800", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004, pp. 171-191; Diana H. Bodart, "Le banquet des Habsbourg, ou la politique à table", *Predella. Journal of Visual Arts*, 33, 2013, pp. 63-89.

8 Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Secção de Reservados, Manuscritos, MSS. 27, Documento 128.

9 See also Ana Maria Alves, "A Etiqueta da Corte no período Manuelino", *Nova História. Século XVI*, 1, 1984, pp. 5-26 ref. pp. 9-11; Leonor d'Orey, "Le cérémonial et les usages de table à la cour du Portugal", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004, pp. 315-329; Maria do Carmo Rebello de Andrade, "Artes de mesa [...]". On the dining ceremonial on other European courts, see Monique Chatenet, "Henri III et le cérémoniel du dîner", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004, pp. 163-170; Charles C. Noel, "L'étiquette bourguignonne à la cour d'Espagne, 1547-1800", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française – École du Louvre, 2004, pp. 171-191; Diana H. Bodart, "Le banquet des Habsbourg, ou la politique à table", *Predella. Journal of Visual Arts*, 33, 2013, pp. 63-89.



[fig. 2] Anônimo, círculo de Frans Floris, *Banquete do casamento de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese em 1565*, Países Baixos, Bruxelas, 1565; iluminura sobre pergaminho (29,3 x 38,8 cm). Varsóvia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10252. | Anonymous, circle of Frans Floris, *Wedding banquet of Maria of Portugal and Alessandro Farnese in 1565*, Low Countries, Brussels, 1565; painting on parchment (29.3 x 38.8 cm). Warsaw, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10252. - © Uniwersytet Warszawski.



[fig. 3] Anônimo, círculo de Frans Floris, *Banquete do casamento de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese em 1565*, Países Baixos, Bruxelas, 1565; iluminura sobre pergaminho (29,3 x 38,8 cm). Varsóvia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10253. | Anonymous, circle of Frans Floris, *Wedding banquet of Maria of Portugal and Alessandro Farnese in 1565*, Low Countries, Brussels, 1565; painting on parchment (29.3 x 38.8 cm). Warsaw, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10253. - © Uniwersytet Warszawski.



[fig. 4] Anônimo, círculo de Frans Floris, *Banquete do casamento de D. Maria de Portugal e Alessandro Farnese em 1565*, Países Baixos, Bruxelas, 1565; iluminura sobre pergaminho (29,3 x 38,8 cm). Varsóvia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10258. | Anonymous, circle of Frans Floris, *Wedding banquet of Maria of Portugal and Alessandro Farnese in 1565*, Low Countries, Brussels, 1565; painting on parchment (29.3 x 38.8 cm). Warsaw, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, Uniwersytet Warszawski, inv. no. Inw. zb. d. 10258. - © Uniwersytet Warszawski.

ções, em Bruxelas em 1565, do casamento de D. Maria de Portugal (1538–1577) e Alessandro Farnese (1545–1592), 3.º duque de Parma e Placência¹⁰ –, quando se costuma comer na sala sobre estrado coberto de tapetes e debaixo de dossel, ao levar da água-às-mãos encabeçam o cortejo dois porteiros da câmara, seguidos de dois porteiros com maçãs de prata ao ombro e escudos de prata com as armas da casa ao pescoço, dois reis d’armas, o vedor seguido do manteeiro e dos criados que os irão servir; e chegando os porteiros de cana junto ao degrau do estrado fazem os dois mesura ao príncipe, e se afasta cada um para seu lado e bem assim os das maçãs e os reis d’armas, dando lugar ao vedor que passa pelo meio deles e sobe ao estrado, e aí faz sua mesura, afastando-se para um dos lados para que o trinchante se chegue à mesa e o manteeiro faça o seu ofício, ouvindo-se nestas ocasiões charamelas e flautas.

IV – A Fruta. Cabe depois ao manteeiro recolher as iguarias que vai entregando aos moços da mantearia – e isto porque enquanto estas chegam à mesa pela mão do servidor da toalha, saem pelo manteeiro. Estando quase recolhidas, o servidor da toalha retira-a do pescoço e, ponta com ponta, dobra a toalha sobre um prato de cortar e a dá ao moço de mantearia; faz depois mesura ao príncipe e vai buscar a confeiteira. Esta, cheia de confeitos, fruta cristalizada e fruta fresca, disposta na copa entre uma toalha e sobre um prato de água-às-mãos, ladeada por mais fruta, com duas colheres, dois garfos e facas, e coberta com as pontas da toalha, é levada pelo servidor da toalha, indo à sua frente os porteiros da cana. Colocada na mesa, estende-se a toalha que a cobria e, destapando a confeiteira, retira o servidor da toalha com uma colher na mão direita alguns dos confeitos e os coloca na mão esquerda para os provar, limpando depois a colher na toalha, a beija na haste e a devolve ao seu lugar. Segurando na esquerda um dos garfos e na mão direita uma das facas, escolhe com o garfo a maçã, pera (**fig. 5**) ou doce coberto, e com a peça escolhida faz uma cruz sobre a confeiteira e uma volta, e com a faca faz-lhe uns golpes e a leva à boca, beijando depois a faca e o garfo que entrega, junto com a confeiteira, ao trinchante para que sirva o príncipe. E depois do príncipe se ter servido, ou tiver sido servido pelo trinchante, este devolve a confeiteira ao servidor da toalha para servir os hóspedes, e isto se o príncipe não der ao hóspede o seu prato servido pelo trinchante como se faz por honrá-lo, fazendo-se o mesmo com as iguarias depois de servido o príncipe. Na mesma ocasião se dispõem na mesa, já preparadas, as frutas, incluindo queijo e azeitonas, e dando-se por terminado, o manteeiro retira a confeiteira da mesa, e o servidor da toalha faz mesura ao príncipe, e sai – e se os hóspedes forem muitos e a mesa tão comprida que a confeiteira não chegue para todos, haverá mais confeiteiras e mais saleiros nos topos da mesa onde estiverem os hóspedes.

V. Água-às-mãos. Depois de retirada a confeiteira o trinchante, com um prato de cortar, recolhe os alimentos que restaram da comida do príncipe para um prato de levantar, e também os dos hóspedes, colocando-se em cada prato de levantar o seu serviço individual – guardanapo, faca e garfo –, e tudo levantado da mesa entrega-o o manteeiro ao moço de mantearia atrás de si. Logo depois o manteeiro de um lado e

along the length of the table, and covering them again when new warm delicacies arrive – except in banquets, since on those occasions there are plenty of delicacies and many courses, which necessitates the return of the silver plate to the kitchen for further food presentation. The carver cuts a portion of the first delicacy on a trencher dish, so that the groom of the towel can make the ritual of Assay, handing it afterwards to a yeoman of the Scullery, since his duty is to bring all of the delicacies to the table except for the fruits, which are brought by the sergeant of the Scullery. On banquet days – as may be seen here in these three banquet scenes (**figs. 2–4**) on the occasion of the wedding in Brussels in 1565 between Maria of Portugal (1538–1577) and Alessandro Farnese (1545–1592), 3rd Duke of Parma and Piacenza¹⁰ –, held normally on the Great Hall over the dais covered by carpets and beneath a canopy, the washbasin and jug are brought to the table in a procession headed by two porters of the Privy Chamber, followed by two porters with silver maces on the shoulder and silver coats of arms hanging from the neck, two heralds of arms, the lord steward followed by the sergeant of the Scullery and all the servants required for service; when the *porteiros da cana* reach the dais, they both bow to the prince and take their leave each to the side, followed by the porters with maces and the heralds, giving room to the lord steward who approaches the dais, bows and moves to the side so that the carver may reach the table and the sergeant of the Scullery can perform his role, while shawms and flutes are played.

IV – Fruit. It is then the duty of the sergeant of the Scullery to clear the delicacies from the table which he hands over to his yeomen – and this because although the delicacies are brought to table by the groom of the towel, they are always cleared by the sergeant of the Scullery. Before them being completely removed, the groom of the towel takes the cloth from his neck and folds the towel end to end over a trencher dish and hands it to a yeoman of the Scullery, before bowing to the prince and fetching the *confeiteira* (comfit box) filled with sweetmeats, candied and fresh fruit, which is placed on the cupboard, on a towel on top of a washbasin, flanked by more fruit, and set with two spoons, two forks and knives, and covered with the ends of the towel, is taken in procession by the groom of the towel, behind the *porteiros da cana*. Set on the table, with the towel which had covered it laid out, the comfit box is uncovered by the groom of the towel, who takes some of the comfits with a spoon in his right hand, placing them on his left hand to perform the ritual of Assay, then cleansing the spoon on the towel, kisses its handle and returns it to its place. Holding one of the forks in his left hand, and one of the knives in his right hand, he picks the apple, pear (**fig. 5**) or glazed cake with a fork, and with the chosen piece makes a cross over the comfit box and a turn, and with the knife he makes cuts into the chosen piece and eats it, then kisses the knife and fork, which he then passes over, along with the comfit box to the carver so he may serve the prince. And after the prince has served himself, or been attended by the servants, he then returns the comfit box to the groom of the towel, so he may serve the guests – and this only if the prince had not served his guest with his own dish prepared by the carver, as a sign of great of deference –, not unlike the serving of the delicacies, after the prince has been served. At the same

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)
At the Prince’s Table: Dining at the Lisbon Court (1500–1700)

o trinchante do outro levantam a primeira toalha que colocam no prato que tem nas mãos o moço de mantearia, que o leva à copa. O manteeiro faz então mesura ao príncipe e vai buscar o serviço de água-às-mãos e o vedor o vai esperar e tudo se processa como no início da refeição – de contrário, na noite de Consoada, não se leva água-às-mãos no início, levando-se no final da refeição um guardanapo molhado na ponta sobre um prato de cortar. Levantada a última toalha o manteeiro coloca-a no prato de levantar que entrega a um moço da mantearia de joelhos, enquanto outro moço tem um prato com palitos (“paos de dentes”), para que o manteeiro os dê ao príncipe depois de beijar o prato – e isto porque é privilégio do manteeiro dar os palitos e o guardanapo ao príncipe. Terminado este último acto, o trinchante e o manteeiro fazem mesura ao príncipe e saem, enquanto o vedor afasta um pouco a mesa e na presença de capelão, este dá as graças. Dadas as graças, o vedor toca nas tábuas ou bufetes, e os reposteiros recolhem-na, saindo logo depois de fazer sua mesura – “e

estas são as Ceremonias da Meza que se fazião aos Reys deste Reyno”.

Quanto ao serviço de copa ficamos a conhecer melhor o cerimonial quanto às bebidas à mesa do rei através da lembrança do ofício do copeiro. A sua copa, muito limpa e arranjada, é separada da copa da mantearia, com toalhas da copa, púcaros, quartas [i.é, jarros de terracota], salvas e toalhas de mão, contando com um reposteiro que vai buscar água e a tem coberta, embrulhada numa toalha lavada e molhada. Quando o príncipe quer beber pede ao copeiro-mor e este pede ao copeiro pequeno que o leve, e recebendo a salva na mão esquerda e o púcaro ou taça na mão direita, verte o reposteiro água, e levantando o braço a meio ar, sai da copa com os porteiros da cana à frente, e os mais servidores quando é dia de banquete. À porta ou a meio da câmara onde se come estará o copeiro-mor, e aí recebe a salva e o púcaro das mãos do copeiro pequeno, que irá à frente do copeiro-mor e, depois de fazer mesura, afasta-se para que avance o copeiro-mor e se chegue à mesa entre o trinchante e o manteeiro. Depois de verter um pouco de água na salva, prova-a assegurando-se que não tem veneno, e entrega o púcaro ao príncipe beijando a salva, que a coloca por baixo, para receber a água que cair da boca do príncipe. Depois deste beber, passa a salva para a mão esquerda e recebe o púcaro do príncipe com a direita, entregando depois a salva ao copeiro pequeno, repetindo-se à saída o ritual de entrada. De cada vez que o príncipe pede água, o manteeiro terá um guardanapo dobrado entre dois pratos de cortar, que ao destapar,



[fig. 5] Joris Hoefnagel e Georg Bocsday, *Pera, rosa-rubra e lagarta*, ca. 1561–1562, iluminura acrescentada ca. 1591–1596; iluminura a aguarela, ouro e prata, e tinta sobre pergaminho (16,6 x 12,4 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. Ms. 20, fl. 63 (pormenor recortado sobre fundo branco). | Joris Hoefnagel and Georg Bocsday, *Pear, French rose, and caterpillar*, ca. 1561–1562, illumination added ca. 1591–1596; illumination with watercolours, gold and silver paint, and ink on parchment (16.6 x 12.4 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. Ms. 20, fol. 63 (detail, cut and paste on a white ground).

time, fruits, including cheese and olives prepared in advance, are laid out on the table, and when it is over, the sergeant of the Scullery clears the comfit box from the table, and the groom of the towel makes a curtsy to the prince and leaves – and if there are many guests, and the table is so long that one comfit box is not enough for everyone, more comfit boxes and saltcellars are placed on the ends of the table near the guests.

V. Água-às-mãos. After clearing the comfit box, the carver, with a trencher, gathers the remaining food from the prince’s dish, as well as those from the guests and puts it on a clearing dish (*prato de levantar*), placing on each clearing dish their individual implements – napkin, knife and fork – and after the table is cleared, the sergeant of the Scullery hands everything over to one of the yeomen placed behind him. He then bows to the prince and leaves to get the washbasin and jug and the lord steward leaves to wait for him. The items are then removed in a reversal of the order at the beginning of the meal. Only at Christmas dinner, is there no handwashing at the beginning of the meal, while at the end, a napkin with

its tip soaked in water is presented on a trencher dish. When the last tablecloth is cleared, the sergeant of the Scullery puts it on the clearing plate which he then hands over to one of his yeoman, who is kneeling on the floor, while another holds a dish containing toothpicks, which he then gives to the prince after kissing the dish – and this is takes place because it is one of his privileges to hand over to the prince the toothpicks and the napkin. At the end of this last ritual, the carver and the sergeant of the Scullery bow to the prince and leave, while the lord steward moves the table away a little and, if a chaplain is present, he says grace. After grace, the lord steward touches the boards of the table, and the yeoman of the Wardrobe of Beds takes them away, taking his leave after bowing – “and these are the dining ceremonies performed for the Kings of this Kingdom”.

As for the *copa* (which in the Tudor household was under the sergeant of the Ewery) we familiarise ourselves with the dining etiquette regarding the serving of water and wine at the king’s table by examining the duties of the cupbearer (*copeiro*). His *copa* is very clean and finely set, apart from that of the Scullery (*mantearia*), with tablecloths belonging to the *copa*, cups with handles (*púcaros*), terracotta jugs (*quartas*), footed dishes (*salvas*) and hand towels, and with a yeoman of the Wardrobe of Beds (*reposteiro*) for fetching water, who has it covered with a clean wet towel. When the prince wants to drink, he asks the King’s cupbearer (*copeiro-mor*) who in turn asks the cupbearer to get it, and holding the footed dish on his left

¹⁰ Veja-se Giuseppe Bertini, *Le Nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Parma, Skira, 1997.

¹⁰ See Giuseppe Bertini, *Le Nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Parma, Skira, 1997.

o dá ao príncipe depois de beijar o prato, nele recebendo o guardanapo usado, entregando-o, coberto, ao moço da mantearia, dando-se guardana-po lavado ao príncipe todas as vezes que pedir de beber.

Alguns aspectos do cerimonial, objectos usados e suas funções tal como evidenciadas na nossa fonte merecem ser sublinhadas, tal como, em primeiro lugar, o uso individual de talheres, o que incluía um guardanapo, uma faca e, mais importante, um garfo individual, talher que era ainda de grande raridade neste período no que diz respeito às restantes cortes europeias.

Um outro aspecto curioso diz respeito à proeminência de objectos específicos, caso da confeitadeira, que assume uma grande importância na mesa do príncipe. O seu protagonismo, até agora desconhecido, deve derivar da importância social e simbólica da fruta e seu consumo no final da refeição, já que ao açúcar e fruta, para além de evidenciarem a magnificência do anfitrião dado o custo de ambos, era atribuído valor medicinal, provendo o corpo de energia.¹¹ Embora não se conheçam confeitadeiras deste período, tornando difícil saber como tais objectos grandiosos seriam, o nosso documento oferece-nos boa dose de pistas: um vaso ou recipiente com tampa, grande o suficiente para conter diferentes tipos de doce, confeitos, fruta cristalizada ou mesmo fruta fresca, para além de talheres como colheres, facas e garfos, assentando numa bacia. Dado que bacias possuíam elevações hemisféricas no centro é seguro supor que as confeitadeiras, à semelhança dos gomis, apresentavam pés circulares não muito elevados.

Enquanto Raphael Bluteau (1638-1734), um dos pais fundadores da lexicografia portuguesa não inclui a palavra *confeitadeira* no seu volumoso *Vocabulário Portuguez & Latino* – embora inclua a palavra *confeitaria*, enquanto o local onde se fazem ou vendem confeitos, e também *confeiteiro* identificando o homem que os produz – o termo pode encontrar-se em dicionários coevos espanhóis descrevendo um objecto. No famoso *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), o termo *confitera* é explicado como “El vaso o caxa donde se ponen los confites” ou “O vaso ou caixa onde se colocam confeitos”. Explicação semelhante encontramos já no *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* (1604) de Jean Palet que traduz *confitera* para francês como *Boîte à confitures*, literalmente “caixa para confeitos”. É curioso então como no inventário *postmortem* de Felipe II de Espanha (r. 1554-1598) as duas grandes confeitadeiras de prata dourada que pertenciam ao rei sejam descritas como pratos com pé, não muito diferentes de fruteiros, com ca. 55 cm de diâmetro e com pés em balaústre.¹² Estas *confiteras* podiam bem pertencer a um novo tipo, semelhante às *tazze* italianas usadas para melhor apresentar fruta e doces, já que em 1543, o então *Príncipe de las Españas* possuía uma “caixa para confeitos” de prata (*caxa para confites*) que havia herdado da sua mãe, a imperatriz D. Isabel de Portugal (1503-1539).¹³

hand and the *púcaro* or drinking bowl on his right hand, the yeoman of the Wardrobe of Beds pours water, and lifting his arm in the air, the cupbearer brings it from the *copa* in procession behind the porters, and with more servants in the case of a banquet. The King's cupbearer stands at the door or at the centre of the room, and there he receives the footed dish and cup from the hands of the cupbearer who will enter before him, and after bowing he moves away, so that the King's cupbearer can reach the table, holding his position between the carver and the sergeant of the Scullery. After pouring some of the water onto the footed dish, he performs the ritual Assay, making sure that it was not poisoned, and gives the cup to the prince, and kissing the dish which he holds below the cup, so it may catch any water that falls from the prince's mouth. After the prince drinks from it, he switches the footed dish to his left hand and takes the cup from the prince with his right, and then hands the dish to the cupbearer, repeating at the exit the entrance ritual. Every time the prince asks for water, the sergeant of the Scullery will have a folded napkin between two trencher dishes which, upon taking the cover, he gives to the prince after kissing the dish. The same dish will be used to clear the used napkin, handing it over, covered with another dish, to one of his yeomen, and at each time the prince asks for water an unused napkin will be handed to the prince.

Some aspects of the ceremonial, the objects used, and their functions as stated in our source are worthy of being emphasised, firstly the use of individual dining implements which included a napkin, a knife and, most importantly, an individual fork, a dining utensil that was in fact very rare at this time in other European courts.

One other curious aspect is the prominence of specific objects, namely the *confeitadeira* or comfit box, which assumes great importance at the princely table. Its importance, hitherto unrecognised until now, must derive from the social and symbolic importance of fruit and its consumption at the ending of meals, sugar and fruit, apart from underscoring the magnificence of the host given their price, were believed to have medicinal powers, thereby replenishing the body's energy.¹¹ While no comfit box from this period survives, making it difficult to know how such grandiose objects would have looked, the document itself gives plenty of clues: it was a vessel fitted with a cover, and large enough to contain different types of sweetmeats, comfits, candied and even fresh fruit, alongside utensils such as spoons, forks and knives, and was set on top of a basin. Given that basins have dome-shaped bosses in the centre, it is safe to assume that these *confeitadeiras* were raised on, probably not very tall, circular feet, not unlike ewers.

While Raphael Bluteau (1638-1734), one of the founding fathers of Portuguese lexicography fails to include the word *confeitadeira* in his voluminous *Vocabulário Portuguez & Latino* – he does in fact includes the word *confeitaria*, as the place where sweets are made or sold, and also *confeiteiro*, as the male confectioner –, we find this same word in contemporary Spanish dictionaries to describe an object. In the famous *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), the word *confitera* is explained as “El vaso o caxa donde se ponen los confites” or “The vase or box where we put the comfits”. A similar explanation of the word had already appeared in

Através dos inventários régios portugueses que nos chegaram, fica claro como esse tipo de vasos ou recipientes possuíam formas fechadas e não abertas. No inventário *postmortem* da infanta D. Beatriz (1430-1506), duquesa de Viseu e mãe de D. Manuel, uma confeitadeira é registada como “caixa boceta de prata para confeitos, branca, redonda”.¹⁴ No inventário do tesouro de D. Manuel de 1514 encontramos “duas comfeyteiras gramdes de prata esmaltadas de Repoorre [do espanhol “reporte”, i.é., “tirado de gravura”, provavelmente esmalte *basse-taille*] com suas cuberturas / e sam todas douradas de demtro e de fora com seus pemdentes da dita prata por deredor tambien esmaltados que pesaram com as ditas cuberturas – ssilicet – hũa delas setemta çimquo marcos cymquo omças seis oytavas [17.375.8 gramas] / E a outra setemta cimquo marcos seys omças de prata [17.382.9 gramas] ./ e estas mamdou o cardeall de Roma [provavelmente Antonio Maria Ciocchi del Monte (1461-1533)] / – duas peças. com suas caxas cubertas de coiro e forradas de pano”.¹⁵ Estas seriam sem dúvida duas peças magníficas de ourivesaria produzidas em Roma. Três outras confeitadeiras, muito mais pequenas, são também registadas e documentam o uso destas peças pelo antecessor de D. Manuel I, D. João II (r. 1481-1495), já que todas ostentam o seu emblema, o pelicano: “hũa comfeyteira de prata dourada toda laurada de folhas com hũ pelicano emleuado em çima / que pesa doze marcos duas onças cimquo oytauas [2.829 gramas] – uma peça. Com sua caxa de coiro e saco de lenço”; e mais “duas comfeyteiras de prata douradas todas / lauradas de folhas com senhos esmaltes em çima da devisa do Pelycario que pesam anbas vymte cimquo marcos tres omças hũa oytaua [5.826,5 gramas, ou ca. 2.913,2 gramas cada] as quaes estam sãs”.¹⁶ Como seriam então estas grandes e imponentes peças de prata, com sua decoração vegetalista de folhagens? A partir de um número reduzido de modelos gravados deste período podemos ter uma ideia mais concreta de como seriam. Numa série de modelos para vasos de prata publicada por Albrecht Altdorfer (†1538) alguns podem corresponder a confeitadeiras, vasos em forma de urna com suas tampas assentes em pés baixos, tais como estas (**figs. 6-9**) gravuras publicadas ca. 1520-1530. O seu formato de caixa e o seu tamanho relativo quando comparado com castiçais ou copas duplas (**fig. 9**) parece encaixar perfeitamente nas descrições das nossas confeitadeiras principescas, embora seja possível também que tais modelos pudessem ter sido utilizados para a produção de outro tipo de objectos, como copas e saleiros.

Três confeitadeiras surgem listadas no inventário do dote da infanta D. Beatriz, duquesa de Sabóia (r. 1521-1538): uma “confeitadeira de prata alta

Jean Palet's *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* (1604), who translated *confitera* into French as *Boîte à confitures*, literally a “box for comfits”. It is curious then to see that in the postmortem inventory of Felipe II of Spain (r. 1554-1598) the two large silver gilt *confiteras* owned by the king are described as footed dishes, not unlike fruit dishes, with ca. 55 cm in diameter featuring baluster-shaped feet.¹² Such *confiteras* might have been of a new type, similar to Italian *tazze* used to better present fruit and sweets, since in 1543 Felipe, still *Príncipe de las Españas* had a silver “box for comfits” (*caxa para confites*) which he had inherited from his mother, the empress Isabel of Portugal (1503-1539).¹³

From surviving Portuguese royal inventories, it becomes clear that such vessels featured closed forms, rather than open ones. In the postmortem inventory of Infanta Beatriz (1430-1506), Duchess of Viseu and mother of Manuel I, one comfit box is recorded as “caixa boceta de prata para confeitos, branca, redonda” or “rounded box made from white silver for comfits”.¹⁴ In the 1514 inventory of Manuel I's treasury we find “two large silver *confeiteiras*, enamelled in *basse-taille* and set with their covers; gilt inside and out, with their pendants around also enamelled, weighing with their covers – one 17,375.8 grams, and the other 17,382.9 grams; and these were sent by the cardinal from Rome [probably Antonio Maria Ciocchi del Monte (1461-1533)]; two pieces with their leather covered boxes lined with cloth”.¹⁵ These were undoubtedly two magnificent pieces of precious metalwork made in Rome probably under royal commission. Three other comfit boxes, much smaller in size, are also recorded and which testify to the use of such pieces by Manuel I's predecessor João II (r. 1481-1495) since all of them featured his emblem, the pelican: “one silver gilt *confeitadeira* decorated with foliage all around and with an embossed pelican on top, which weighs 2,829 grams – one piece; with its leather box and cloth bag”, and “two silver gilt *confeitadeiras* decorated with leaves and enamelled on top with the pelican emblem, both weighing 5,826.5 grams [ca. 2,913.2 grams each], both in good condition”.¹⁶ What might such large, imposing silver objects have looked, with their vegetal decoration of foliage and leaves? From a few surviving printed models for goldsmiths from this period we may obtain an accurate picture. In a set of designs for silver vessels by Albrecht Altdorfer (†1538)

11 Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria* [...], pp. 172-173 parece crer que *confeitadeiras* eram taças com asas. Sobre o consumo de açúcar e fruta na corte Portuguesa, veja-se Inês da Conceição do Carmo Borges, "A Fruta na Gastronomia Quatrocentista/Quinhentista e Seiscentista Portuguesa", *Estudios Avanzados*, 16, 2011, pp. 71-102.

12 Cf. F.J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, Vol. 2, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959, pp. 70-71 (3.021). Veja-se também, Letizia Arbeteta Mira, "Plata al servicio real: la mesa de Felipe II", in Jesús Rivas Carmona (ed.), *Estudios de platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 59-80, ref. p. 74.

13 Cf. Luis Perez Bueno, *De las cosas que en metales preciosos tuvo para su servicio el Príncipe de las Españas, Don Felipe, desde el año 1535 al 1553*, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1952, p. 6

14 Cf. F.J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, Vol. 2, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959, pp. 70-71 (3.021). See also, Letizia Arbeteta Mira, "Plata al servicio real: la mesa de Felipe II", in Jesús Rivas Carmona (ed.), *Estudios de platería. San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 59-80, ref. p. 74.

15 Cf. Luis Perez Bueno, *De las cosas que en metales preciosos tuvo para su servicio el Príncipe de las Españas, Don Felipe, desde el año 1535 al 1553*, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1952, p. 6

16 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da infanta D. Beatriz 1507", *Arquivo Histórico Portuguez*, 9, 1914, pp. 64-110, ref. p. 71.

17 Cf. Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (a partir de agora DGLAB/ANTT), *Núcleo Antigo*, 788, fl. 3v. Também publicado em Celina Bastos, Anísio Franco, "A *Custódia de Belém* e o ouro de Quíloa: a lenda das Índias", in Leonor d'Orey, Luísa Penalva (eds.), *A Custódia de Belém. 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 127-139, ref. p. 139.

18 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 788, fol. 6. On João II's emblem, see Miguel Metelo de Seixas, "As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas", in Isabel Mendonça (ed.), *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo e Silva, Escola Superior de Artes Decorativas – Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, pp. 46-82.

toda dourada com huma maçã no meyo do cano aberta de maçonaria com esmaltes azues e verdes dentro, e tem no meyo do dito cano embaixo outo caens, e em sima o esmalte das armas de Portugal, e Castella”, que pesou 4.177,2 gramas, e que provavelmente pertencera à sua mãe, rainha D. Maria de Castela e Aragão (1482-1517); uma segunda, dourada por fora e decorada ao estilo renascentista que pesou 887,4 gramas; e uma terceira, mais pequena, que pesou 702,7 gramas.¹⁷

No inventário do tesouro de D. João III (r. 1521-1555) encontramos duas confeiteiras, uma delas idêntica quanto à descrição e peso (2.940,1 gramas) de uma das duas listadas no inventário de seu pai ostentando o pelicano de D. João II, e uma outra, bastante mais pequena, em prata branca cinzelada na secção central do corpo e rebordo, e o pé decorado com uma erva-viperina (*Echium vulgare*) ou *soagem*, tal como nos indica o documento, e que pesava 554 gramas.¹⁸ Entre 1550-1554 a rainha D. Catarina de Áustria possuía quatro *confiteras* (listadas pelo seu nome espanhol): uma, de forma oval e dourada em partes, apresentava um *tondo* com um romano de perfil no interior e pesava 1.165,32 gramas; outra, idêntica mas mais pequena, pesava 1.129,49 gramas; e duas, com seus pés dourados, cada uma pesando 1.147,39 gramas.¹⁹ Mais pequenas do que as listadas para D. Manuel I, nenhuma teria tampa. Em 1570, dos diversos objectos em tartaruga que adquiriu – veja-se o ensaio de Annemarie Jordan Gschwend neste livro –, contam-se três confeiteiras compradas por 5,040 reais.

Do reinado de D. João III, numa pintura do seu pintor de corte (veja-se discussão em baixo) Gregório Lopes, *Apresentação da Cabeça de S. João Baptista*, do retábulo do altar-mor da Igreja de S. João Baptista em Tomar ca. 1540, podemos ver o que poderá ser uma representação fiel do final de uma refeição principesca na corte de Lisboa, o doce.²⁰ A fruta, dentro de cestas de vime, está presente na mesa, e em frente ao rei vemos uma confeiteira de prata dourada: sobre um grande prato ou bacia circular, assenta uma caixa de forma hexagonal de paredes lisas e rectas decoradas em relevo, cheia de doces (alvos confeitos de

some might correspond to *confeiteiras*, urn-shaped vessels with covers resting on low feet, such as these (**figs. 6-9**) prints published ca. 1520-1525. Their box-like appearance and their relative size when compared with candlesticks and double cups (**fig. 9**) seem to perfectly fit the descriptions of our princely comfit boxes, although it is possible that such models could have been used to make different types of objects, such as cups and saltcellars.

Three comfit boxes are recorded in Infanta Beatriz's – Duchess of Savoy (r.1521-1538) – dowry inventory from 1522: one “tall silver gilt comfit box with a traceried knob enamelled in blue and green, and in the centre below the knob eight dogs, and the arms of Portugal and Castile on top enamelled”, weighing 4,177.2 grams which probably belonged to her mother, queen Maria of Castile and Aragon (1482-1517); a second one, gilt on the outside and decorated in Renaissance style weighing 887.4 grams; and a third, smaller comfit box weighing 702.7 grams.¹⁷

From 1534, the inventory of the treasury of João III (r. 1521-1557) records two comfit boxes, one which matches the description and weight (2,940.1 grams) of one of the two listen in his father's inventory with the enamelled pelican of João II, and the other, much smaller, in white silver, was chased in the mid-section of the body and mouthrim, and the foot decorated with a viper's bugloss or blueweed (*Echium vulgare*) or *soagem* as the document records, weighing 554 grams.¹⁸ In 1550-1554 the queen, Catarina of Austria, had four silver *confiteras* (recorded by their Spanish name): one, oval in shape, and parcel-gilt, featured a *tondo* with an ancient Roman profile on its interior, and weighed 1,165.32 grams; another, identical yet much smaller, weighing 1,129.46 grams; and two, with their silver gilt feet, each weighing ca. 1,147.39 grams.¹⁹ Smaller than the ones recorded for Manuel I, none of the four presumably had covers. In 1570, of the several tortoiseshell objects acquired by the queen – see Annemarie Jordan Gschwend's essay in this volume –, there were three comfit boxes purchased for 5.040 *reais*.

From the reign of João III, a painting by his court painter (see discussion below) Gregório Lopes, *The Presentation of the Head of St John the Baptist* for the main altarpiece of the Church of S. João Baptista in Tomar

17 Cf. António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa* [...], Vol. 2, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1742, pp. 445-489 (“Dote da Duquesa Infante D. Beatriz [...]”), ref. p. 449.

18 Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario da casa de D. João III em 1534”, *Archivo Historico Portuguez*, 8, 1910, pp. 261-280, 367-390, ref. p. 267 e 268.

19 DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 794, fl. 239. Sobre o inventário da rainha de 1550-1554, o mais importante que dela nos chegou, veja-se Annemarie Jordan, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household. Its Character and Cost*, dissertação de doutoramento, Brown University, Providence, R. I., 1994, pp. 150-173.

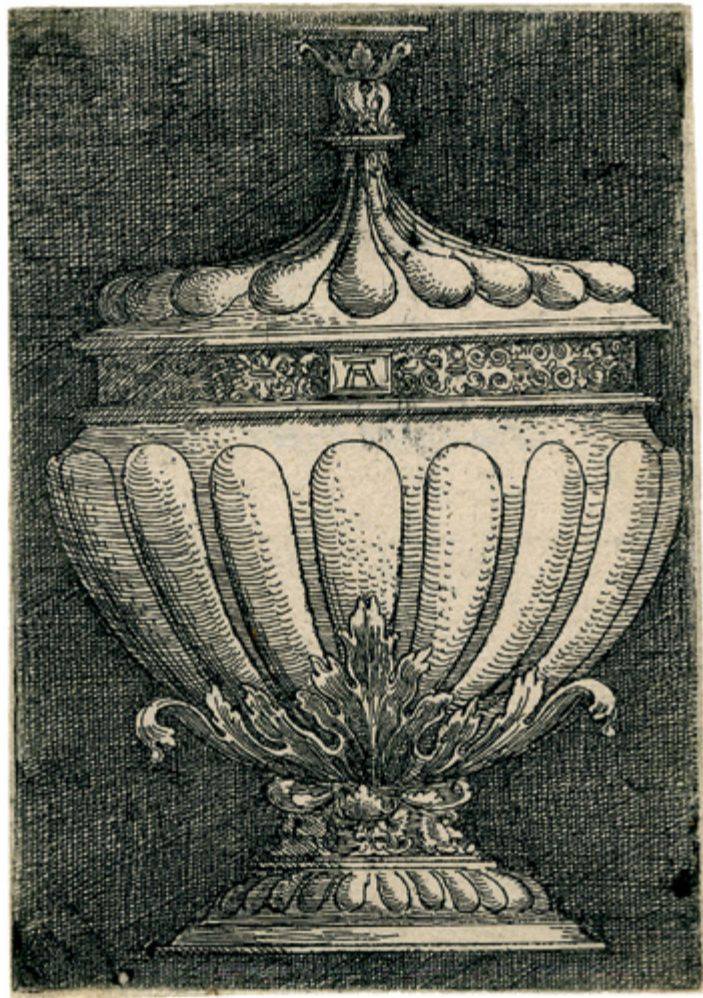
20 José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Edições Inapa, 1999, p. 69.

[fig. 6] Albrecht Altdorfer, Modelo para um vaso, Alemanha, ca. 1520-1525; gravura sobre papel (11,7 x 8,2 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1845,0809.1164. | Albrecht Altdorfer, Model for a vase, Germany, ca. 1520-1525; engraving on paper (11.7 x 8.2 cm). London, British Museum, inv. no. 1845,0809.1164. – © The Trustees of the British Museum.

[fig. 7] Albrecht Altdorfer, Modelo para um vaso, Alemanha, ca. 1520-1525; gravura sobre papel (16,6 x 10,9 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1849,0210.346. | Albrecht Altdorfer, Model for a vase, Germany, ca. 1520-1525; engraving on paper (16.6 x 10.9 cm). London, British Museum, inv. no. 1849,0210.346. – © The Trustees of the British Museum.

[fig. 8] Albrecht Altdorfer, Modelo para um vaso, Alemanha, ca. 1520-1525; gravura sobre papel (16,3 x 11,0 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1849,0210.341. | Albrecht Altdorfer, Model for a vase, Germany, ca. 1520-1525; engraving on paper (16.3 x 11.0 cm). London, British Museum, inv. no. 1849,0210.341. – © The Trustees of the British Museum.

[fig. 9] Albrecht Altdorfer, Modelo para copa dupla, castiçal e vaso, Alemanha, ca. 1520-1525; gravura sobre papel (21,1 x 14,1 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1849,0210.352. | Albrecht Altdorfer, Model for double cup, candlestick and a vase, Germany, ca. 1520-1525; engraving on paper (21.1 x 14.1 cm). London, British Museum, inv. no. 1849,0210.352. – © The Trustees of the British Museum.



erva-doce) e uma colher de prata dourada em cima e, provavelmente, alguns garfos, à semelhança do nosso documento quanto ao cerimonial e etiqueta de mesa. É de notar a preferência por objectos dourados nesta fase final da refeição do príncipe, uso que se tornará a regra nos séculos posteriores.

Enquanto o inventário *postmortem* de 1631 de D. Garcia de Melo e Torres (ca. 1580–1630) – pai de D. Francisco de Melo e Torres (1620–1667), o 1.º marquês de Sande –, capitão e feitor em Goa do Estado Português da Índia regista uma confeitadeira de prata com tampa decorada, provavelmente repuxada e cinzelada (avaliada na importante quantia de 14.740 reis), nenhum objecto semelhante surge listado no inventário *postmortem* de 1707 do rei D. Pedro II (r. 1683–1706), o que pode talvez indicar que outro tipo de objectos, mais à moda, teriam substituído as confeitadeiras na sobremesa da corte régia.²¹ Não obstante, no inventário de 1704 de D. Luís de Lencastre (1644–1704), 4.º Conde de Vila Nova de Portimão, três confeitadeiras surgem listadas: uma, chã e não decorada, assente num pé e munida de asas e tampa, com terminal em bola, pesava 1.140.2 gramas (83.820 reis); uma segunda, de forma oval, tampa articulada e cadeia, também chã, pesava 645,4 gramas (15.750 reis); e finalmente uma terceira, com pé, asas e tampa, decorada com folhagens e flores no estilo típico do período, pesava um quilo (24.410 reis).²² Estes dois objectos em prata portuguesa dos finais do século XVII outrora da colecção do rei D. Fernando II (1816–1885) e fotografadas em 1866 por Charles Thurston Thompson (1816–1868) no Palácio das Necessidades (**fig. 10**) são certamente idênticas às duas confeitadeiras listadas neste último inventário, sendo preciosos testemunhos das últimas fases de desenvolvimento desta tipologia de objecto. A maior (31 cm de altura; 1.796 gramas) foi recentemente vendida em leilão (lote 1) na Sotheby's Londres 4 de Julho de 2012.²³

A nossa fonte ilumina-nos também quanto a esse ritual hoje tão pouco conhecido, o ritual da salva (da prova contra venenos) tal como tinha lugar na corte portuguesa, conhecido em português por *fazer a salva* – da palavra *salvar*, “salvar, provar a comida do senhor”, do latim *salv* ã, “salvar” –, e que era utilizada para testar água, vinho ou comida contra possíveis venenos. A palavra *salva*, que na origem, mais do que usada para nomear um tipo específico de objecto designava antes uma função ou uso, tem sido usada de forma indiscriminada na historiografia recente para identificar diverso tipo de objectos, tal como já foi notado em 1995 por Joaquim Oliveira Caetano na sua discussão sobre as taças de beber dos inícios do século XVI que têm sido erradamente identificadas como *salvas*.²⁴ Tais tipologias incluem taças de beber (**veja-se cat. no. 24**) que são registadas nos inventários coevos também como *taças para salva*,

ca. 1540, we can see what is likely to be an accurate depiction of the final moments of a princely meal at the Lisbon court, that of the dessert.²⁰ The fruit, inside wicker baskets is set on the table and in front of the king rests a silver gilt *confeitadeira*: on top of a silver gilt circular dish, or basin, rests a six-sided large box with straight walls and decorated in relief, filled with comfits (snow-white aniseed comfits) and a silver gilt spoon on top and possibly some forks, matching the documented ceremonial. It is worth highlighting the preference of gilt objects used at this final stage in a princely meal, something which will become the rule for later centuries.

While the 1631 postmortem inventory of Garcia de Melo e Torres (ca. 1580–1630) – father of Francisco de Melo e Torres (1620–1667), the first Marquess of Sande –, captain and financial superintendent in Goa of the Portuguese State of India records a silver comfit box with its decorated cover, probably worked in repoussé and chased (valued at the important sum of 14,740 *reis*), no similar object is listed in the 1707 postmortem inventory of Pedro II of Portugal (r. 1683–1706) which might indicate that at the royal court other, more fashionable objects, had substituted the *confeitadeira* at dessert.²¹ Nevertheless, in the 1704 inventory of Luís de Lencastre (1644–1704), 4th Count of Vila Nova de Portimão, three *confeitadeiras* are recorded: one, plain and undecorated, resting on a foot and fitted with handles and a cover, with a ball-shaped finial, weighed 1,140.2 grams (83,820 *reis*); a second, oval in shape and with a hinged cover and chain, also undecorated, weighed 645.4 grams (15,750 *reis*); and finally a third one, with foot, handles and cover, was decorate with foliage and flowers, in the typical style of the period, and weighed one kilogram (24,410 *reis*).²² These two silver objects made in late seventeenth-century Portugal once in the collection of Fernando II of Portugal (1816–1885) and photographed in 1866 by Charles Thurston Thompson (1816–1868) at the Palácio das Necessidades (**fig. 10**) are certainly identical to the *confeitadeiras* recorded in this last inventory and stand as testimony of the last stages of development of this type of object. The larger (31 cm in height; 1,796 grams) was recently sold at auction (lot 1) at Sotheby's London 4 July 2012.²³

Our source also sheds light on the now little understood ritual of Assay as performed at the Portuguese court, called *fazer a salva* in Portuguese – from the word *salvar*, “to save, taste food for one's master”, from the Latin *salv*õ, “to save” –, and which was used for testing water, wine and food for poisons. The word *salva*, which in origin rather than being used to name a specific object in turn designated a function or use, has been used indiscriminately in recent literature to describe diverse types of vessel, as already pointed out in 1995 by Joaquim Oliveira Caetano when discussing the early sixteenth-century drinking bowls which have been wrongly identified as *salvas* (or salvers).²⁴

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500–1700)

bacias de água-às-mãos (**veja-se cat. no. 1**) e outro tipo de bacias (registadas como *bacios*), e pratos com pé (registados como *pratéis* e como *salvas*).

Através da nossa fonte ficamos a saber que a prova ritual (*fazer a salva*) fazia-se com a ajuda de diverso tipo de objectos, tais como bacias de água-às-mãos para testar água, pratos trinchantes para provar o pão e as primeiras iguarias oferecidas ao príncipe, e também talheres, como a colher usada para tirar confeitados da confeitadeira.²⁵ No que diz respeito aos líquidos servidos à mesa régia, a prova ritual cabia ao copeiro-mor pelo uso de um conjunto formado por prato com pé sobre o qual o vaso de beber com asa (ou asas) repousava. Era sobre este prato

que a água usada para a prova era derramada, e é apenas a este tipo de objecto que o termo *salva* deveria ser aplicado. Não apenas a palavra *salva* é a mais comumente utilizada para identificar tais pratos com pé, mas é também aquilo pelo qual era conhecida a forma e sua função nos dicionários coevos. Raphael Bluteau explica em 1713 que *salva* é: “A peça de ouro, prata, ou outra matéria, sobre que se serve ao senhor o vaso, em que ha de beber. Fazer a salva, ou tomar a salva, antigamente era cerimonia nos palacios dos Príncipes. Quando se administrava ao Príncipe a bebida, derramava o Trinchante do vaso, em que havia de beber o senhor algũa parte, sobre hũa especie de pratinho, & bebendo-a o Trinchante, se chamava isto *Tomar a salva*, porque esta cautela se dava a entender que estava o senhor salvo de toda a traição, & veneno, & dahi nasceo, que a peça em se se serve o vaso de beber, se chama *Salva*”.²⁶ O prato com pé com seu vaso de beber por cima (normalmente de barro não vidrado, revestido de engobe e brunido, produzido em Estremoz ou Lisboa) tal como nos diz a nossa fonte, era trazido levantado no ar e em procissão. É curioso notar como o mesmo objecto, conhecido em francês por *soucoupe*, literalmente “por baixo do copo”, e de acordo com Alain Gruber, surge documentado em França somente a partir do século XVII sendo a sua origem italiana.²⁷



[fig. 10] Charles Thurston Thompson, *Taças de prata com tampa*, Portugal, Lisboa, 1866; impressão em papel albuminado (55 x 47 cm, encadernação do álbum). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 58520. | Charles Thurston Thompson, *Silver bowls with covers*, Portugal, Lisbon, 1866; albumen print (55 x 47 cm, album cover). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 58520. – © Victoria and Albert Museum, London.

which a drinking cup with handle (or handles) rests. It is on this dish that water is poured for testing, and it is to this type of vessel that the word *salva* as a descriptor should apply. Not only is the word *salva* in sixteenth and seventeenth century documentary sources most commonly used to describe such footed dishes, but it is also what was understood of this shape and function in contemporary dictionaries. Raphael Bluteau explains in 1713 that the *salva* is: “An object, made from gold, silver or other material, upon which rests the cup given to one's master to drink from. Performing a *salva* [the ritual of Assay], or taking the *salva*, was in ancient times a ceremony that took place in the palace of princes. When drink was served to the prince, the carver poured a small amount from the cup into a sort of small dish which he then tasted, and this was called taking the *salva*, because the assaying made sure that the prince was safe [*salvo*] from all treachery and poison, and this is why the object onto which the drinking vessel is presented is called a salver [*salva*]”.²⁶ The footed dish with the drinking cup on top (normally made from unglazed earthenware, covered in slip and burnished, produced in Estremoz or Lisbon) as our source tells us, was carried aloft in procession. It is curious to note that this same object, called a *soucoupe* in French, literally “under the cup”, according to Alain Gruber, is only documented in France in the seventeenth century and is Italian in origin.²⁷

21 Cf. DGLAB/ANTT, *Arquivo dos Condes da Ponte*, Caixa 3 (Mello e Torres), Doc. MT-10, pp. 36–37 e 47 – inédito, aguardando publicação, com análise e comentário do seu conteúdo, pelo autor.

22 Cf. Maria Teresa Andrade de Sousa, *Inventário dos Bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lencastre, 1704*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956, pp. 18–19.

23 Quero agradecer ao Hugo André Xavier, conservador do Palácio Nacional da Pena, Sintra, por partilhar comigo informação sobre esta peça e sobre a colecção de prataria de D. Fernando II.

24 Cf. Joaquim Oliveira Caetano, “Função, Decoração e Iconografia das Salvas”, in Maria Leonor Borges de Sousa d'Orey (ed.), *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Ourivesaria. 1.º Volume. Do Românico ao Manuelino*, Instituto Português de Museus, 1995, pp. 148–155, ref. p. 148–150.

20 José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Edições Inapa, 1999, p. 69.

21 Cf. DGLAB/ANTT, *Arquivo dos Condes da Ponte*, Caixa 3 (Mello e Torres), Doc. MT-10, pp. 36–37 e 47 – unpublished, pending publication, with analysis and commentary on its contents, by the author.

22 Cf. Maria Teresa Andrade de Sousa, *Inventário dos Bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lencastre, 1704*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956, pp. 18–19.

23 I wish to thank Hugo André Xavier, curator at the Palácio Nacional da Pena, Sintra, for sharing information on this piece and on Fernando II's silver collection.

24 Cf. Joaquim Oliveira Caetano, “Função, Decoração e Iconografia das Salvas”, in Maria Leonor Borges de Sousa d'Orey (ed.), *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Ourivesaria. 1.º Volume. Do Românico ao Manuelino*, Instituto Português de Museus, 1995, pp. 148–155, ref. p. 148–150.

25 O infante D. Luís (1506–1555) possuía, entre 1551 e 1522, cinco bacias para *salva* – cf. Hugo Miguel Crespo, “*«Ihe nam faltou mais que não nascer Reiv: splendore et magnificientia no «tesouro» e guarda-roupa do infante D. Luís*”, *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9–10, 2010–2011, pp. 163–186, ref. p. 181.

26 Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino* [...], Vol. 7, Lisboa, Na Officina de Pascoal da Sylva, 1720, p. 456.

27 Alain Gruber, *L'Argenterie* [...], pp. 131–136, ref. p. 136.

25 The Infante Luís of Portugal (1506–1555) had, between 1551 and 1552, five basins for *salva* – cf. Hugo Miguel Crespo, “*«Ihe nam faltou mais que não nascer Reiv: splendore et magnificientia no «tesouro» e guarda-roupa do infante D. Luís*”, *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9–10, 2010–2011, pp. 163–186, ref. p. 181.

26 Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino* [...], Vol. 7, Lisboa, Na Officina de Pascoal da Sylva, 1720, p. 456.

27 Alain Gruber, *L'Argenterie* [...], pp. 131–136, ref. p. 136.

De Gregório Lopes a Josefa de Óbidos: Pinturas como Fontes Visuais

Privados da maior parte da prataria principesca usada na corte de Lisboa, e limitados a um número muito pequeno de exemplares de prata civil, alguns raros gomis e um número expressivo de taças de beber (erradamente chamadas de *salva*), temos de procurar reconstituir a cultura material ligada à mesa do príncipe através de alguma pouca pintura coeva (acima de tudo retabular), exercício que embora não seja exactamente uma novidade, foi apenas parcialmente feito pela historiografia mais recente. A representação realista de objectos e materiais é a pedra de toque desta produção, que a faz absolutamente adequada aos nossos propósitos. Pinturas de pintores de corte tais como Gregório Lopes (†1550) e Gaspar Dias (†1593) – e também de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), funcionário da corte régia lisboeta, e sua filha Josefa d'Ayala (1630-1684), mais conhecida por Josefa de Óbidos, para o século XVII e quanto às naturezas-mortas – oferecem-nos uma representação precisa de objectos ora usados ora correntes na corte, ou mesmo de sua concepção, já que alguns dos pintores que trabalharam para a corte de Lisboa, tais como Francisco de Holanda (1517-1584), tiveram também a seu cargo a criação de objectos em metal precioso incluindo a cunhagem de moeda, etc., e como é natural, mantinham estreitos laços profissionais, pessoais e sociais com ourives do ouro e da prata. Não são apenas os objectos preciosos e de mesa que vemos representados na pintura coeva – em particular nos que têm como tema *A Adoração dos Magos* ou representações da Virgem Maria, nomeadamente de vasos de flores ou vasos contendo o seu atributo, as açucenas brancas (*Lilium candidum*) –, melhor indicadas para a demonstração de virtuosismo técnico na representação realística tanto de pormenores como de materiais, tais como os metais polidos –, mas também as acções relacionadas com o cerimonial e o serviço das refeições. Estas surgem em pinturas representando a *Última Ceia* por razões óbvias.

Não raras vezes citado a propósito da etiqueta de mesa – algumas vezes mal identificado com a ablução ritual das mãos conhecida por água-às-mãos –, num pormenor do fundo da *Última Ceia* pintada ca. 1540 (sob escrutínio régio) por Gregório Lopes para o altar-mor da Igreja de S. João Baptista em Tomar, vemos o verter do vinho tinto numa taça de beber de prata dourada (**fig. 11**) em preparação para a prova ritual contra possíveis venenos conhecida por *fazer a salva* no início da refeição principesca e aristocrática. Numa câmara junto do espaço onde decorre a refeição, no plano fundeiro – onde Jesus partilha uma refeição com os seus apóstolos –, espaço que na corte de Lisboa se chamaria *copa*, e junto a um aparador (pontuado por um *drap d'honneur* atrás) com uma toalha de linho sobre a qual se dispõem uma grande bacia relevada na aba e um jarro de água em forma de águia (um conjunto de água-às-mãos), duas figuras vestidas à moda do século XVI: com uma longa toalha que lhe cai pelos ombros, um servidor verte vinho tinto de uma grande garrafa revestida de vime para uma taça de beber (**veja-se cat. no. 24**) segura na mão esquerda por um outro servidor enquanto agarra com a direita no pé piriforme de um jarro de prata dourada. Este ritual cortês contrasta fortemente com a singeleza vista à mesa, adereçada de pratos de estanho e um saleiro de forma esférica com sua tampa, e uma faca com cabo de madeira e prata dourada, junto com um cálice de prata dourada principesco (com significado eucarístico). Documentado entre 1513 e 1550, Gregório Lopes, um dos mais importantes pintores por-

From Gregório Lopes to Josefa de Óbidos: Paintings as Visual Sources

Deprived of most of the princely plate and dining utensils used at the Lisbon court, and limited to a few examples of domestic silver, some rare ewers and basins and a number of drinking bowls (wrongly called *salvas*), we must try to reconstruct the material culture of courtly dining from a few surviving examples of contemporary painting (mostly religious altarpieces), a practice which, although not exactly innovative, has only been partially undertaken in recent scholarship. The naturalistic rendition of objects and materials which is quintessential to this production, makes it perfectly suited for our needs. Paintings by court artists such as Gregório Lopes (†1550) and Gaspar Dias (†1593) – alongside Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), who held a position at the Lisbon court, and his daughter Josefa d'Ayala (1630-1684), better-known as Josefa de Óbidos, for the seventeenth century and on still lifes – provide us with an accurate depiction of objects either used and fashionable at court, or by their own creation, since most of the painters employed at the Lisbon court, such as Francisco de Holanda (1517-1584), were also tasked with the design of precious metalwork including coinage, etc., and naturally, many had close professional, personal and social ties with gold and silversmiths. Not only precious objects and dining utensils are depicted in contemporary painting – particularly on subjects such as *The Adoration of the Magi* and depictions of the Virgin Mary, namely the flower vase or vessel with her attribute, white lilies (*Lilium candidum*) –, which are best suited for demonstrations of virtuosity in the realistic rendition of minute details and materials such as polished metals –, but also actions related to the ceremonial and to the serving of meals. These occur in paintings of *The Last Supper*, for obvious reasons.

Often cited as an example of courtly dining etiquette – sometimes misidentified as the ritual abluion of the hands called *água-às-mãos* –, in a detail of the background of the *Last Supper* painted by Gregório Lopes for the main altarpiece of the Church of S. João Baptista in Tomar ca. 1540 (under royal supervision), we can see the pouring of red wine into a silver gilt drinking bowl (**fig. 11**) in preparation for the ceremonial tasting of wine for poisons (*fazer a salva*) at the beginning of a meal in princely and aristocratic households. In a chamber next to the dining space, in the foreground – where Jesus is sharing a meal with his Apostles – which at the Lisbon court would be called a *copa*, and next to a cupboard (highlighted with a *drap d'honneur* behind) set with a linen towel with a large basin embossed on the rim and an eagle-shaped water jug, a handwashing set, two figures dressed in sixteenth-century apparel: with a long towel falling from the shoulders, one servant pours red wine from a large wicker bottle into a drinking bowl (**see cat. no. 24**) held by another servant in his left hand while holding the foot of a pear-shaped silver gilt jug in his right. Such courtly ritual contrasts heavily with the paucity seen at table, set with plain pewter dishes and a small globular saltcellar with cover, and a knife with a silver gilt and wood handle, alongside a more princely silver gilt calix (eucharistic in meaning). Documented between 1513 and 1550, Gregório Lopes, one of the most important Portuguese painters of the first half of the sixteenth century who started his career probably at the workshop of Jorge Afonso (†1540), royal painter to Manuel I since 1508 and his father-

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)



[fig. 11] Gregório Lopes, *A Última Ceia*, Portugal, ca. 1540; pintura sobre madeira (170 x 125,5 cm). Tomar, Igreja de S. João Baptista (e pormenor). | Gregório Lopes, *The Last Supper*, Portugal, ca. 1540; painting on panel (170 x 125.5 cm). Tomar, Igreja de S. João Baptista (and detail). – © Hugo Miguel Crespo.



tugueses da primeira metade do século XVI e que terá começado a carreira muito provavelmente na oficina de Jorge Afonso (†1540), pintor régio de D. Manuel I desde 1508 e seu sogro – tornar-se-ia pintor régio de D. João III em 1522 tal como era desejo do seu pai e antecessor.²⁸ A forma detalhada de representar o vestuário coevo, jóias, têxteis e prataria – aos quais teve acesso privilegiado na corte de Lisboa –, são testemunhos visuais preciosos para o Renascimento português, como veremos.

Uma outra representação de etiqueta de mesa que merece ser referida é a que podemos observar na pintura *Jesus na Casa de Marta e Maria*, outrora atribuída a Vasco Fernandes (†1542) mas provavelmente obra de um seu colaborador, Gaspar Vaz (†1568), pintada entre 1535 e 1540.²⁹ Entrando na cena pela esquerda, uma figura feminina, com uma longa toalha caindo do ombro direito, leva comida dentro de um prato coberto por outro, invertido, enquanto prataria de aparato é exibida num aparador de vários níveis numa câmara adjacente vista no fundo. Do vasto número – muitas vezes repetitivo e formulaico, provavelmente baseado em gravuras e carente de engenho artístico – de representações

in-law – became royal painter to João III in 1522 as was the wish of his father and predecessor.²⁸ His richly detailed rendition of contemporary courtly attire, jewellery, textiles and precious metalwork – to which he had ample access at the Lisbon court –, are valuable visual sources of Portuguese Renaissance material culture, as we will see.

One other depiction of dining etiquette worth mentioning is that of a *Jesus in the house of Martha and Mary*, once believed to be by Vasco Fernandes (†1542), but probably painted by his fellow collaborator Gaspar Vaz (†1568) between 1535 and 1540.²⁹ Entering the scene on the left, a female figure, with a long towel draped over her right shoulder, carries food on a metal dish covered with another one, inverted, while ceremonial plate is displayed on a stepped cupboard in an adjacent room seen on the background. Of the vast amount – often repetitive and formulaic, probably based on engravings and lacking artistic ingenuity – of fine metal vessels depicted in contemporary painting only a small selection is here analysed.

The first example, painted by Gregório Lopes in collaboration with Jorge Leal, another of Jorge Afonso's disciples, is a panel that once

28 Veja-se José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Edições Inapa, 1999; Joaquim Oliveira Caetano, "Lisboa, a grande oficina", in José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 200-215.

29 Veja-se Dalila Rodrigues, "Oficinas de Viseu e Processos Artísticos: Grão Vasco e Gaspar Vaz", in José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 188-195.

28 See José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório Lopes*, Lisboa, Edições Inapa, 1999; Joaquim Oliveira Caetano, "Lisboa, a grande oficina", in José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 200-215.

29 See Dalila Rodrigues, "Oficinas de Viseu e Processos Artísticos: Grão Vasco e Gaspar Vaz", in José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 188-195.



[fig. 12] Gregório Lopes e Jorge Leal, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1520-1526; pintura sobre tábua (176,5 x 133 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 5 Pint (pormenor). | Gregório Lopes and Jorge Leal, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1520-1526; painting on panel (176.5 x 133 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 5 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 13] Gregório Lopes e Jorge Leal, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1520-1526; pintura sobre tábua (176,5 x 133 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 5 Pint (pormenor). | Gregório Lopes and Jorge Leal, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1520-1526; painting on panel (176.5 x 133 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 5 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.

de preciosos vasos em metal na pintura contemporânea, apenas uma pequena selecção é aqui analisada.

O primeiro exemplo, pintado por Gregório Lopes em colaboração com Jorge Leal, outro dos discípulos de Jorge Afonso, é um painel que outrora fez parte do retábulo executado entre 1520 e 1526 para uma capela no Convento de S. Francisco, depois vendido ao Convento de S. Bento, e uma empreitada plenamente documentada por fontes arquivísticas e da qual sobrevivem quatro tábuas todas no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. no. 4-7 Pint).³⁰ Nesta tábua com *A Adoração dos Magos*, pintada nos últimos anos de reinado de D. Manuel I, vemos três vasos de ouro (ou prata dourada) de grande complexidade e finamente decorados. Um, no primeiro plano, assente directamente no pavimento no qual a Virgem e o Menino Jesus estão colocados, é um grande vaso em forma de copa sem tampa no então ainda prevalecente estilo gótico final (**fig. 12**) repleto no interior de moedas portuguesas contemporâneas (cruzados de ouro), grandes pedaços de incenso e mirra: apresenta largo pé circular com o mesmo diâmetro da copa hemisférica com um embasamento vazado de tipo arquitectónico (com trifólios) e godrões relevados semi-cobertos por folhagem; um nó de forma cúbica em baldaquino finamente vazado – trabalho conhecido em português por *obra de macenaria*, ou seja, semelhante à madeira entalhada do mobiliário coevo –, de prata aberta e trabalhada à lima; e copa de godrões na secção inferior, com friso de folhagem junto ao largo rebordo.

Imediatamente acima, e rodeado pelo manto azul da Virgem, vemos um outro vaso em forma de copa com tampa semelhante ao estilo arquitectural (**fig. 13**), como se se tratasse de um edifício em miniatura: enquanto o pé não é visível, vemos como a copa funda hemisférica é relevada com escamas; a tampa hemisférica, com remate vazado junto ao rebordo, tem no centro uma grande torre quadrada com janelas ogívais vazadas sobrepujada por coruchéu e pontuada nos cantos por torreões quadrados e um terminal vegetalista. O terceiro vaso em forma de copa, apresentado por um servidor de Baltazar, é também de carácter gótico, com decoração vazada na tampa enquanto o corpo, cilíndrico, é de cristal, revelando os presentes no seu interior. Tamanhos vasos de conter poderiam ser usados na corte de Lisboa, mais do que enquanto copas para vinho, como saleiros sumptuosos ou como recipientes com tampa para apresentar e trazer à mesa fruta ou doces (*confeiteiras*), a provável função da primeira peça aqui ilustrada, dadas as suas dimensões e largo rebordo plano.

Objectos com idêntico fino trabalho vazado de estilo gótico sobrevivem para este período.³¹ Primeira entre todas conta-se a famosa Custódia de Belém, feita para D. Manuel I em 1506 pelo conhecido dramaturgista e ourives Gil Vicente com o primeiro tributo em ouro recebido de Quíloa, na actual Tanzânia, peça litúrgica depois deixada em testamento ao Mosteiro dos Jerónimos em Belém, Lisboa e que hoje pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 740 Our). Pela delicadeza do seu trabalho vazado em prata, é de mencionar o porta-paz do Espinheiro feito ca. 1520-1530 para o Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro, Évora, também na mesma colecção (inv. no. 93 Our).

formed part of an altarpiece made between 1520 and 1526 for a chapel in the Convent of S. Francisco, later sold to the Convent of S. Bento, a commission fully documented by archival sources, of which four paintings survive, all of which in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. no. 4-7 Pint).³⁰ In this *Adoration of the Magi*, painted in the last years of Manuel I's reign, we see three highly complex and finely decorated gold (or silver gilt) vessels. One, in the foreground, set directly onto the pavement upon which the Virgin and the Child Jesus are placed, is a large cup-shaped vessel without a lid, following the still prevalent late Gothic style (**fig. 12**) and filled with Portuguese contemporary gold coins (*cruzados de ouro*), large lumps of frankincense and myrrh: it features a spreading circular foot, with the same diameter as the hemispherical cup, with an openwork, pierced architectural-type socle (with trefoils) and raised gadroons half-covered by foliage; a knot, in the shape of a square, four-sided canopy with elaborate tracery – called in Portuguese *obra de macenaria*, that is, similar to carved wood furniture making –, of pierced, openwork silver worked with files; and a cup set with gadroons on the lower section, has a band of foliage near the wide rim.

Just above, and surrounded by the blue mantle of the Virgin, is another cup-shaped vessel with a similar cover architectural in style (**fig. 13**), as if were a miniature building: while the foot is not visible, the deep hemispherical bowl is embossed with a scale pattern; the dome-shaped cover, with a perforated border around the rim, is set in the centre with a large four-sided tower with four pierced traceried windows surmounted by ogee canopies and separated by square turrets, with a pointed roof pierced with traceried sides and a vegetal finial. The third cup-shaped vessel, presented by a servant to Balthazar, is likewise Gothic in character, with similar tracery on the cover, yet the central body is made from a crystal cylinder which reveals the gifts within. Such large containers could have been used at the Lisbon court, rather than as wine cups, either as sumptuous saltcellars or as vessels with covers for presenting fruit and sweetmeats (*confeiteiras*), which was probably the use to which the first here illustrated was put, given its size and wide flat rim.

Similar works with fine Gothic tracery, albeit mostly religious in character, survive from this period.³¹ First and foremost, the so-called “Belém Monstrance”, made for Manuel I in 1506 by the celebrated playwright and silversmith Gil Vicente with the first tribute of gold received from Kilwa in present-day Tanzania, a liturgical piece later given to the Monastery of the Hieronymites in Belém, Lisbon and which now belongs to the Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 740 Our). For the delicacy of its tracery in silver, mention should be made of the so-called “Espinheiro Pax” made ca. 1520-1530 for the Monastery of Nossa Senhora do Espinheiro, Évora, also in the same collection (inv. no. 93 Our).

Made by a unknown master probably from Lisbon, an *Adoration of the Magi* from ca. 1530, in the Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 41 Pint), alongside two cup-shaped vessels with cover, includes the depiction an urn-

De mestre desconhecido provavelmente de Lisboa, numa tábua com *A Adoração dos Magos* de ca. 1539 no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 41 Pint), para além de se representarem dois vasos em forma de copa com tampa, vemos também um vaso em forma de urna assente em pé em “C” com terminais em forma de golfinhos e decorado na pança saliente por grotescos, apresentando igualmente um largo rebordo horizontal (**fig. 14**). Dada a sua forma poderia também ter sido utilizado como confeiteira ou mesmo como saleiro.³²

Mais tarde na sua carreira, Gregório Lopes experimenta com novas linguagens artísticas, revelando o seu trabalho um tratamento da composição espacial mais autónoma e ousada, e um conhecimento crescente de um renovado repertório ornamental clássico ou *all'antico*, conhecido em Portugal como *ao Romano*, linguagem decorativa especialmente apreciada por outros artistas da corte portuguesa, tais como o escultor francês Nicolas de Chantereine (†1551).³³ Este novo repertório clássico, é utilizado de forma sagaz por Lopes num grande retábulo sobre a vida de Cristo pintado ca. 1540-1545 para o Convento de Santos-o-Novo das Comendadeiras de Santiago.³⁴ Na tábua com *A Adoração dos Magos* vemos como se alterou profundamente a gramática ornamental utilizada, nomeadamente quanto às peças de ourivesaria representadas. Enquanto nos dois vasos em forma de copa, um com asas de animais fantásticos (**fig. 15**) são predominantes os frisos vegetalistas (*rinceaux*) inspirados em gravuras dos inícios do século XVI, os elementos enrolados – como que prefigurando a obra de laço ou *cuir* de tipo maneirista criada em Fontainebleau – e os animais bizarros e motivos de dragão e cabeça de leão surgem nas três peças de ouro (ou prata dourada) admiravelmente representados.



[fig. 14] Anónimo, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1530; pintura sobre tábua (142 x 123 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 41 Pint (pormenor). | Anonymous, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1530; painting on panel (142 x 133 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 41 Pint (detail). – © Stuart Morle.

shaped vase raised on “C”-shaped feet in the form of dolphins, decorated on the protruding belly with grotesque masks and featuring a broad horizontal rim (**fig. 14**). From its shape it could also have been used as a *confeiteira* or as a saltcellar.³²

Later in his career, Gregório Lopes experimented with new artistic languages, and his work reveals a more autonomous and daring approach to spatial composition, and a growing knowledge of a renewed ornamental repertoire, classical in style or *all'antico*, known in Portugal as *ao Romano*, a decorative language favoured among fellow artists at the Portuguese court such as the French sculptor Nicolas de Chantereine (†1551).³³ This new classical repertoire is cleverly deployed by Lopes in a large altarpiece on the life of Jesus Christ painted ca. 1540-1545 for the Convent of Santos-o-Novo das Comendadeiras de Santiago.³⁴ On the panel depicting *The Adoration of the Magi* we may see the shift in the decorative repertoire employed, namely in the pieces of

precious metalwork depicted. While the two cup-shaped vessels, one with fantastical handles here illustrated (**fig. 15**) feature more predominantly friezes of vegetal decoration (*rinceaux*) modelled after early sixteenth century printed sources, the curled elements – almost foreshadowing the Mannerist *strapwork* or *cuir* created at Fontainebleau – and the bizarre animal motifs of dragon and lion heads are present on the three gold (or silver gilt) objects masterfully depicted.

The covered vessel resting on the stone floor, holding the gifts of Melchior, would stand (if ever actually made) as one of the most remarkable pieces of Portuguese precious metalwork from this period, being more audacious than some of the well-known designs by Albrecht Dürer published ca. 1520-1530. The perfectly cast shadows seem

32 Veja-se José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, p. 245, cat. no. 96.

33 Veja-se Joaquim Oliveira Caetano, "Sob o signo do Humanismo. O final do Renascimento na Pintura Portuguesa", in José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos Portugueses, 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 230-243, maxime pp. 231-233.

34 Veja-se José Alberto Seabra de Carvalho, *Gregório* [...], pp. 82-92; Joaquim Oliveira Caetano, "Sob o signo [...]", p. 230.

30 Joaquim Oliveira Caetano, "Lisboa [...]", pp. 204-206.

31 Veja-se Joaquim Oliveira Caetano, "A Custódia de Belém: arquitectura e celebração", in Leonor d'Orey, Luísa Penalva (eds.), *A Custódia de Belém. 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 105-115.

30 Joaquim Oliveira Caetano, "Lisboa [...]", pp. 204-206.

31 See Joaquim Oliveira Caetano, "A Custódia de Belém: arquitectura e celebração", in Leonor d'Orey, Luísa Penalva (eds.), *A Custódia de Belém. 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 105-115.



O vaso com tampa que vemos assente no lajeado de pedra, contendo as ofertas de Melchior, constituiria (se alguma vez tiver existido) uma das mais extraordinárias peças de ourivesaria portuguesa deste período, bastante mais ousada do que os bem-conhecidos modelos gravados de Albrecht Altdorfer publicados ca. 1520-1530. As sombras, perfeitamente representadas, parecem sugerir tratar-se de um objecto real e não apenas um modelo. O vaso com sua tampa, provavelmente um complexo saleiro ou mesmo uma confeitadeira (**fig. 16**) assenta num largo pé circular moldurado, com friso de folhagens contrastando com a superfície lisa do metal, sobre o qual estão três crianças nuas, segurando com uma mão a copa hemisférica por cima das suas cabeças, dando as mãos com a outra, provavelmente uma alusão aos três Magos. A copa em forma de seio invertido tem um rebordo anelar superior, reforçada por emolduramento no limite inferior e no superior, decorado com mascarões de cabeças de dragão e golfinho alternadas, dos quais pendem correntes a modo de festões. A tampa, em vários níveis, apresenta um rebordo liso e recto e uma elevação em tambor no centro, com friso a meio, decorado por elementos em “S” com terminais em forma de golfinho, e com um terminal complexo em cima. Comparável na ousadia compositiva e também concebido em diversos níveis, embora um pouco mais tardio, refira-se o conhecido gomil de prata dourada hoje no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. no. 2013.950) analisado mais à frente. O pé, com seus *putti* em vulto pleno dando as mãos são de alguma forma reminiscentes deste modelo (**fig. 17**) de Giulio Romano (†1546) para um perfumador concebido para François I de França (r. 1515-1547), publicado ca. 1515-1525 por Marcantonio Raimondi († ca. 1534), e que apresenta três cariátides dando as mãos enquanto seguram a copa do perfumador, o que demonstra o completo *aggiornamento* estético de Gregório Lopes nos seus derradeiros anos e a sua capacidade de invenção. Inspiradas neste tipo de composição conhecemos uma série de quatro gravuras (**figs. 18-20**) com modelos para castiçais de um artista desconhecido publicada em Roma por Antonio Salamanca em 1552, depois copiada e gravada por Enea Vico.³⁵

É curioso verificar como Lopes usa o mesmo tipo de figuração, dando as mãos formando um círculo, numa outra tábu, *A Virgem, o Menino e Anjos* pintada pelo nosso pintor de corte entre 1536 e 1539 para o Convento de Cristo em Tomar e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 30 Pint. No plano médio, atrás da cena central, vemos uma fonte de pedra de estilo renascentista onde a água sai pelas bocas de duas figuras masculinas dando as mãos. Nesta mesma pintura podemos ver um vaso de ouro em forma de urna (contendo açucenas), de pança saliente decorada por *rinceaux* relevados e duas asas em “S” com terminais em forma de cabeça de leão (**fig. 21**) idênticas às representadas na pintura anterior. Enquanto os animais fantásticos parecem inspirar-se em modelos gravados de Nikolaus Wilborn (†1563) publicados nos anos de 1530, os *rinceaux* são em tudo semelhantes aos gravados por Daniel Hopfer (†1536) nas primeiras décadas da centúria.

to allow us to suggest that this is a real object and not merely a design. The vessel, which is possibly an elaborated saltcellar or even a comfit box (**fig. 16**) and fitted with a cover, has a spreading circular stepped foot with a band of raised foliage contrasting with the smooth surface of the metal, atop of which three naked children hold with one hand the hemispherical container on top of their heads, and with the other hold hands together, which is most probably an allusion to the three Magi. The breast-shaped cup has a annular top section, highlighted by mouldings below and on the edge of the rim, decorated with alternating dragon and dolphin head masks, from which festoon-like chains are suspended. The cover, set in perfectly defined tiers, has a wide flat rim and a large cylinder-shaped top, with a running moulding on its waist, decorated with four “S”-shaped elements with dolphin head terminals and an elaborate finial. Comparable in its boldness, also designed in tiers, we know only the, albeit somewhat later, famous Portuguese gilded ewer now in the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. no. 2013.950) discussed below. The foot, with its *putti* holding hands made in the round are somewhat reminiscent of this design (**fig. 17**) by Giulio Romano (†1546) for a censer made for François I of France (r. 1515-1547), printed ca. 1515-1525 by Marcantonio Raimondi († ca. 1534), featuring three caryatid holding hands while supporting the cup of the censer, which show the perfect aesthetic *aggiornamento* of Gregório Lopes in his later years and also his ingenuity. Inspired by such compositions, we know of a series of four plates (**figs. 18-20**) with designs for candlesticks by an unknown artist published by Antonio Salamanca in Rome in 1552 which were later copied and engraved by Enea Vico.³⁵

It is curious to note that Lopes used the same type of pose for the figures, holding hands and forming a circle, in another of his paintings, *The Virgin with Child and Angels* that the court painter made between 1536 and 1539 for the Convent of Christ, Tomar, and now in the Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 30 Pint. In the middle ground, behind the main scene on the left, we see a Renaissance-style stone water fountain of which the water comes from the mouths of two male figures holding hands. This same painting features a urn-shaped gold vase (holding white lilies), with a projecting belly decorated with raised *rinceaux* and two “S”-shaped handles with lion head terminals (**fig. 21**) not unlike some depicted in the previous painting. While the fantastical animals seem to derive from engravings of by Nikolaus Wilborn (†1563) published in the 1530s, the *rinceaux* are identical to those printed by Daniel Hopfer (†1536) in the first decades of the century.

Featuring a similar combination of embossed *rinceaux* and fantastical animal decoration, albeit more evolved in style, and most probably derived from Mannerist prints of *strapwork* produced between ca.

35 Veja-se Peter Fuhring, "Ornament Prints in Amsterdam", *Print Quarterly*, 6.3, 1989, pp. 322-334, ref. p. 334, cat. no. 652.

35 See Peter Fuhring, "Ornament Prints in Amsterdam", *Print Quarterly*, 6.3, 1989, pp. 322-334, ref. p. 334, cat. no. 652.

[**fig. 15**] Gregório Lopes, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1540-1545; pintura sobre tábu (135,5 x 122 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 1172 Pint (pormenor). | Gregório Lopes, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1540-1545; painting on panel (135.5 x 122 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 1172 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 16] Gregório Lopes, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1540-1545; pintura sobre tábu (135,5 x 122 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 1172 Pint (pormenor). | Gregório Lopes, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1540-1545; painting on panel (135.5 x 122 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 1172 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 17] Marcantonio Raimondi, a partir de Giulio Romano, Modelo para um perfumador, Itália, ca. 1515-1525; gravura sobre papel (30,6 x 16,7 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1868,0822.56. | Marcantonio Raimondi, after Giulio Romano, Model for a censer, Italy, ca. 1515-1525; engraving on paper (30.6 x 16.7 cm). London, British Museum, inv. no. 1868,0822.56. - © The Trustees of the British Museum.



[fig. 18] Anónimo, Modelo para um castiçal, Itália, Roma, 1552; gravura sobre papel (25 x 17,4 cm). Londres, British Museum, inv. no. Nn,7.16.6. | Anonymous, Model for a candlestick, Italy, Rome, 1552; engraving on paper (25 x 17.4 cm). London, British Museum, inv. no. Nn,7.16.6. - © The Trustees of the British Museum.



[fig. 19] Anónimo, Modelo para um castiçal, Itália, Roma, 1552; gravura sobre papel (25 x 17,5 cm). Londres, British Museum, inv. no. Nn,7.16.8. | Anonymous, Model for a candlestick, Italy, Rome, 1552; engraving on paper (25 x 17.5 cm). London, British Museum, inv. no. Nn,7.16.8. - © The Trustees of the British Museum.



[fig. 20] Anónimo, Modelo para um castiçal, Itália, Roma, 1552; gravura sobre papel (24,7 x 17,5 cm). Londres, British Museum, inv. no. Nn,7.16.7. | Anonymous, Model for a candlestick, Italy, Rome, 1552; engraving on paper (24.7 x 17.5 cm). London, British Museum, inv. no. Nn,7.16.7. - © The Trustees of the British Museum.



[fig. 21] Gregório Lopes, *A Virgem, o Menino e Anjos*, Portugal, ca. 1536-1539; pintura sobre tábua (125 x 167 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 30 Pint (pormenor). | Gregório Lopes, *The Virgin with Child and Angels*, Portugal, ca. 1536-1539; painting on panel (125 x 167 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 30 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 22] Anónimo, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1550; pintura sobre tábua (214 x 161 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 67 Pint (pormenor). | Anonymous, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1550; painting on panel (214 x 161 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 67 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.

Com idêntica decoração combinando *rinceaux* relevados e animais fantástico, embora num estilo mas evoluído e provavelmente inspirados em gravuras maneiristas de obra de laço produzidas entre 1530–1550, primeiro em Fontainebleau e depois por artistas flamengos como Cornelis Bos (†1555), numa tábua com *A Adoração dos Magos* de ca. 1550 de mestre desconhecido (provavelmente relacionado com Gregório Lopes) no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 67 Pint), vemos duas copas e um cofre rectangular que claramente substitui a confeitadeira das pinturas anteriores.³⁶ Esta gramática ornamental teve a sua génese na corte francesa de François I em Fontainebleau nos inícios da década de 1530 com artistas italianos como Rosso Fiorentino (†1540) e Francesco Primaticcio (†1570). Sobre a sua direcção artística emergiu aquilo que se chama a Escola de Fontainebleau, que entre 1542 e 1548 foi responsável pela publicação de gravuras a água-forte reproduzindo as decorações originais criadas para essa residência régia. Gravadores como Antonio Fantuzzi, Jean Mignon, Pierre Milan e René Boyvin, produziram algumas das mais conhecidas gravuras neste novo estilo, caracterizado por copiosas cartelas de grotescos de obra de laço, esquemas ornamentais de laçarias que imitam de forma livre tiras de couro, pergaminho ou mesmo metal recortado em formas complexas, com vazados e entrelaçados seguindo esquemas geométricos. Colocado junto ao cofre aberto com as ofertas de Melchior, vemos a taça de ouro de Gaspar (fig. 22). Enquanto a copa de forma bulbosa e rebordo apertado é decorada com folhagem relevada (*rinceaux*), o pé apresenta quatro grifos em vulto pleno com tiras entrelaçadas. Baltasar, junto à Virgem, segura com a mão esquerda um vaso de forma cilíndrica feito de cristal (fig. 23), com um pé muito elaborado composto de figuras contorcidas e obra de laço derivada do *strapwork* de Fontainebleau, com decoração idêntica na tampa.

Conquanto quase nada sobreviva da prataria maneirista portuguesa civil do século XVI, para além de algumas bacias com medalhões centrais alteados (*emblemata* inspirados em exemplares romanos antigos) – muito provavelmente derretidos pela coroa e corte por forma a pagar os altíssimos resgates necessários para libertar familiares nobres capturados após a famosa batalha em 1578 de Alcácer-Quibir em Marrocos, onde D. Sebastião saiu derrotado e morreu junto com os grandes do reino –, a sua representação em obras do pintor de corte Gaspar Dias (†1594) é inestimável. Recentemente atribuídas a este pintor e datáveis de ca. 1550–1560, as seis tábuas remanescentes do retábulo da Igreja Matriz de Santa Cruz (Santo Salvador) na Madeira, são testemunho eloquente de uma preferência por grotescos de obra de laço inspirados em gravuras de Cornelis Bos.³⁷ Formado em Roma na década de 1530, onde cultivou a companhia de gravadores como Marcantonio Raimondi e Agostino de’ Musi (†1540), e perfeitamente consciente da nova linguagem maneirista surgida em Fontainebleau sob a batuta de Primaticcio, Cornelis Bos tornar-se-ia no primeiro gravador a introduzir a nova gramática ornamental em Antuérpia para onde havia retornado em 1540, e onde publicaria as suas prolixas e muito bem-sucedidas séries de modelos gravados.³⁸

1530–1550, first at Fontainebleau and afterwards by Flemish artists such as Cornelis Bos (†1555), an *Adoration of the Magi* from ca. 1550 by an unknown master (probably artistically related to Gregório Lopes) in the Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 67 Pint), depicts two cups and a rectangular casket which clearly substitutes the *confeitadeira* as seen in earlier paintings.³⁶ This Mannerist decorative style was first created for the French court of François I at Fontainebleau in the early 1530s by Italian artists such as Rosso Fiorentino (†1540) and Francesco Primaticcio (†1570). Under their artistic direction emerged what has been called the School of Fontainebleau, which from 1542 to 1548 started to produce prints made by etching, reproducing original designs for the château’s interior decoration. Engravers such as Antonio Fantuzzi, Jean Mignon, Pierre Milan and René Boyvin, produced the most iconic prints in the new style, featuring lavish cartouches set with *strapwork grotteschi*, an ornamental scheme of ribbon-like forms which loosely imitate leather straps, parchment or metal cut into elaborate shapes, with piercings, and often interwoven in a geometric pattern. Placed on a step alongside the open casket with Melchior’s gifts, we see Caspar’s gold cup (fig. 22). While the bowl of the bulbous-shaped cup with waisted rim is decorated with embossed foliage (*rinceaux*), the foot features four griffins in the round with interlacing straps. Balthazar, closer to the Virgin, holds in his left hand a cylindrical-shaped vessel made from crystal (fig. 23), with an elaborate foot of contorted figures and Fontainebleau-derived *strapwork*, and with a similarly complex cover.

While almost nothing survives of Portuguese Mannerist domestic silver from the sixteenth century, apart from some extant basins with raised central medallions (*emblemata* derived from ancient Roman examples) – most probably melted down by the crown and court to pay the substantial ransoms needed to free their family members captured after the famous battle, in 1578, of El-Ksar el Kebir in Morocco, where the king Sebastião (r. 1557–1578) was defeated and died alongside many heads of the Portuguese noble families – the depictions of precious plate by the court painter Gaspar Dias (†1594) is indeed invaluable. Recently attributed to him, and dated to ca. 1550–1560, the six extant panels from the Parish Church of Santa Cruz (Santo Salvador) in Madeira, eloquently show the fondness for *strapwork* grotesques inspired by the prints of Cornelis Bos.³⁷ Trained in Rome in the 1530s, where he was in close contact with engravers such as Marcantonio Raimondi and Agostino de’ Musi (†1540), and fully aware of the Mannerist designs created at Fontainebleau under Primaticcio, Cornelis Bos would become the first engraver to introduce the new decorative repertoire into Antwerp, where he had returned in 1540, and where he had published his highly successful, numerous sets of engraved designs.³⁸

Gaspar Dias, an Italianate painter and one of the most important Portuguese artists of the second half of the sixteenth century along-



[fig. 23] Anónimo, *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1550; pintura sobre tábua (214 x 161 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 67 Pint (pormenor). | Anonymous, *The Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1550; painting on panel (214 x 161 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. no. 67 Pint (detail). – © Hugo Miguel Crespo.

36 José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos* [...], p. 265, cat. no. 129.

37 Sobre este retábulo, veja-se Fernando António Baptista Pereira, Francisco Clode de Sousa (eds.), *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, Séculos XV-XVI* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 182–191, cat. nos. 48–51 (entrada catalográfica de Isabel Santa Clara, sem a atribuição a Gaspar Dias).

38 Sobre Bos, veja-se Sune Schéle, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm, Almqvist & Wikkel, 1965.

36 José Alberto Seabra de Carvalho (ed.), *Primitivos* [...], p. 265, cat. no. 129.

37 On the altarpiece, see Fernando António Baptista Pereira, Francisco Clode de Sousa (eds.), *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, Séculos XV-XVI* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 182–191, cat. nos. 48–51 (catalogue entry by Isabel Santa Clara, without the attribution to Gaspar Dias).

38 On Bos, see Sune Schéle, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm, Almqvist & Wikkel, 1965.

Gaspar Dias, pintor italianizado e um dos mais destacados artistas portugueses da segunda metade do século XVI ao lado de António Campelo que se havia formado em Roma antes dele, nasceu por volta de 1530 em Lisboa. Documentado entre 1553 e a sua morte em 1594, Dias tornar-se-ia examinador em 1560 e outra vez em 1566 já após o seu retorno de Roma. Entre 1572 e 1581 trabalhou na decoração fresquista dos paços reais de Sintra e Xabregas, pelo qual foi depois nomeado pelo rei em 1574 como moço de câmara da casa real e pintor dos Armazéns da Mina e Índia. Profundamente influenciado pelas obras de Parmigianino (†1540), pintaria em 1584 a famosa tábua com *A Aparição do Anjo a São Roque* para a Igreja de São Roque.³⁹

Na tábua com *A Adoração dos Magos* da Igreja Matriz de Santa Cruz na Madeira, vemos no primeiro plano um cofre de ouro repleto de moedas e cadeias de ouro, e pedaços de incenso, assente no pavimento (**fig. 24**). Em forma de baú, apresenta nas ilhargas placas esmaltadas em *grisaille* (reminiscentes de obras coevas de Limoges) e dois medalhões igualmente esmaltados flanqueando a fechadura em forma de escudete em obra de laço, representando bustos de homem e mulher, como se o pintor tivesse procurado representar um cofre nupcial. Quando a filha mais nova de D. Manuel I, a infanta D. Maria morreu em 1577 ficou-lhe um precioso cofre em prata dourada provavelmente idêntico a este, enriquecido por camafeus de jaspe e lápis-lazúli, diamantes e pérolas. Foi avaliado em tão alto preço (quase um milhão de reais) que só encontrou novo dono em 1593.⁴⁰

Entrando a cena pela direita, Baltasar segura na mão direita um grande vaso em forma de copa com tampa. Esta peça extraordinária de ourivesaria poderia muito bem ter sido feita na corte de D. Sebastião (**fig. 25**): com um pé circular moldurado, eleva-se numa haste feita de tiras de *cuir* e decorada por folhagem; a larga copa hemisférica é decorada no registo inferior por costelas planas dispostas radialmente, enquanto o superior apresenta quatro mascarões reminiscentes das máscaras do teatro grego antigo (apenas duas são visíveis) ligadas por fitas de pano a modo de festões; a tampa, disposta em níveis e com larga aba apresenta um soco circular alteado sobre o qual estão dispostas figuras em vulto pleno, dois sátiros (masculino e feminino) em desespero, de costas com costas e braços entrelaçados, por cima dos quais parece estar, triunfante, Jasão com o Tosão de Ouro sobre o ombro esquerdo, segurando o escudo no braço e a lança na mão direita – é curioso notar como Jasão é o personagem principal de uma série de águas-fortes produzida por René Boyvin a partir de Léonard Thiry em 1563.

Os sátiros do pé são semelhantes aos que podemos ver nestas duas gravuras de Cornelis Bos, uma com sátiros presos por cintas muito idênticas (**figs. 26-27**) de ca. 1548, *groteschi* no estilo das Loggie do Vaticano e inspiradas em representações de sátiros publicadas por Fantuzzi. No entanto, quanto ao entrelaçar dos braços, parece seguir os sátiros que vemos neste modelo para gomil gravado por Virgil Solis (**fig. 28**) que por sua vez deriva de grotescos de obra de laço flamengos, possivelmente também de Bos. Por sua vez, as máscaras de teatro gregas são idênticas a esta gravura de Bos de ca. 1550 (**fig. 29**), provavelmente fonte directa. Uma grande urna (de

side António Campelo who had been trained in Rome before him, was born around 1530 in Lisbon. Documented between 1553 until his death in 1594, Dias is appointed as the city examiner for paintings in 1560 and once again in 1566 on his return from Rome. Between 1572 and 1581 he works in the fresco decorations of the royal palaces of Sintra and Xabregas, for which he is appointed by the king in 1574 as gentleman of the privy chamber (*moço de câmara*) to the royal household and painter of the Naval Arsenal or *Armazéns da Mina e Índia*. Deeply influenced by the works of Parmigianino (†1540), he paints in 1584 a famous panel depicting *The Apparition of the Angel to St. Roch* for the Church of São Roque.³⁹

On the *Adoration of the Magi* from the Parish Church of Santa Cruz in Madeira, a gold casket filled with gold coins and chains, and lumps of frankincense sits on the floor in the foreground (**fig. 24**). Shaped like a chest, it features enamelled plaques on the sides in *grisaille* (reminiscent of contemporary works made in Limoges) and two similarly enamelled oval medallions flanking the *strapwork* escutcheon, depicting a male and female bust, as if the painter had painted a real marriage casket. When the younger daughter of Manuel I, Infanta Maria of Portugal died in 1577, she left a precious casket in silver gilt, probably similar to this one, set with cameos carved from jasper and lapis lazuli, diamonds and pearls. It was valued at such a high price (almost a million *reais*) that it found a new owner only in 1593.⁴⁰

Entering the scene from the right, Balthazar holds a large cup-shaped vessel with cover in his right hand. This extraordinary piece of precious metalwork could have been made at king Sebastião's court (**fig. 25**): with a circular stepped base, it rises on a stem made from *cuir* and knot decorated with foliage; the large hemispherical cup is decorated on the lower section with flat ribs placed radially, whereas the upper section features four masks, reminiscent of Greek theatre masks (only two are visible) connected by festoon-like strips of cloth; the tiered cover with a wide flat rim, features a circular socle upon which stand a group of figures in the round, two satyrs (male and female), in despair, placed back to back with their arms intertwined, on top of which seems to be a triumphant Jason with the Golden Fleece over his left shoulder, holding a shield on his left arm and a lance on his right – it is curious to note that Jason is the main character of a set of etchings by René Boyvin after Léonard Thiry in 1563.

The satyrs on the foot are similar to ones depicted in these two engravings by Cornelis Bos, one featuring satyrs bound by similar straps (**figs. 26-27**) from ca. 1548, *groteschi* in the style of the Vatican Loggie and reminiscent of designs with satyrs printed by Fantuzzi. Nevertheless, in the intertwining of the arms, Gaspar Dias' satyrs seem to be closer to the ones depicted in this engraved model for a ewer by Virgil Solis (**fig. 28**) which in turn derives from Flemish *strapwork* grotesques, also possibly by Bos. In turn, the Greek theatre masks are identical to this engraving by Bos from ca. 1550 (**fig. 29**), which was most probably his source.



[**fig. 24**] Gaspar Dias (atribuído), *A Adoração dos Magos*, Portugal, ca. 1550-1560; pintura sobre tábua (161 x 95). Santa Cruz (Ilha da Madeira), Igreja Matriz de Santa Cruz (pormenor). | Gaspar Dias (attributed), *The Adoration of the Magi*, Portugal, ca. 1550-1560; painting on panel (161 x 95). Santa Cruz (Madeira Island), Parish Church of Santa Cruz (detail). – © Hugo Miguel Crespo.

39 Cf. Vítor Serrão, "O retábulo do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)", in Vítor Serrão, *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 23-45, ref. pp. 35-37. Quero agradecer ao Vítor Serrão por ter partilhado comigo informação sobre este pintor de corte.

40 Cf. Hugo Miguel Crespo, "*«Ihe nam [...]*" p. 168, n. 20.

39 Cf. Vítor Serrão, "O retábulo do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)", in Vítor Serrão, *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 23-45, ref. pp. 35-37. I wish to Vítor Serrão for sharing information on this court painter.

40 Cf. Hugo Miguel Crespo, "*«Ihe nam [...]*" p. 168, n. 20.



[fig. 25] Gaspar Dias (atribuído), *A Adoração dos Magos*, Portugal, ca. 1550-1560; pintura sobre tábua (161 x 95). Santa Cruz (Ilha da Madeira), Igreja Matriz de Santa Cruz (pormenor). | Gaspar Dias (attributed), *The Adoration of the Magi*, Portugal, ca. 1550-1560; painting on panel (161 x 95). Santa Cruz (Madeira Island), Parish Church of Santa Cruz (detail). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 26] Cornelis Bos, uma gravura da série *Painéis de Grottesco ao estilo das Loggie do Vaticano*, Países-Baixos, Antuérpia, ca. 1548; gravura sobre papel (23 x 16,2 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1925,0723.7. | Cornelis Bos, one print from the series *Grotesque panels in the style of the Vatican Loggie*, the Low Countries, Antwerp, ca. 1548; engraving on paper (23 x 16.2 cm). London, British Museum, inv. no. 1925,0723.7. - © The Trustees of the British Museum.

[fig. 27] Cornelis Bos, uma gravura da série *Painéis de Grottesco ao estilo das Loggie do Vaticano*, Países-Baixos, Antuérpia, ca. 1548; gravura sobre papel (23,6 x 16,8 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-BI-2837. | Cornelis Bos, one print from the series *Grotesque panels in the style of the Vatican Loggie*, the Low Countries, Antwerp, ca. 1548; engraving on paper (23.6 x 16.8 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-BI-2837.



[fig. 28] Virgil Solis, Modelo para um gomil, Alemanha, Nuremberga, ca. 1550; gravura sobre papel (21,5 x 11,8 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1850,0223.144. | Virgil Solis, Model for a ewer, Germany, Nuremberg, ca. 1550; engraving on paper (21.5 x 11.8 cm). London, British Museum, inv. no. 1850,0223.144. - © The Trustees of the British Museum.



[fig. 29] Cornelis Bos, uma gravura com provérbio da série *Cartelas com Provérbios em Francês*, Países-Baixos, Antuérpia, ca. 1550; gravura sobre papel (12,8 x 9,9 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1869,0410.1560. | Cornelis Bos, one print with a proverb from the series *Cartouches with French Proverbs*, the Low Countries, Antwerp, ca. 1550; engraving on paper (12.8 x 9.9 cm). London, British Museum, inv. no. 1869,0410.1549. - © The Trustees of the British Museum.



[fig. 30] Gaspar Dias (atribuído), *A Adoração dos Magos*, Portugal, ca. 1550–1560; pintura sobre tábua (161 x 95). Santa Cruz (Ilha da Madeira), Igreja Matriz de Santa Cruz (pormenor). | Gaspar Dias (attributed), *The Adoration of the Magi*, Portugal, ca. 1550–1560; painting on panel (161 x 95). Santa Cruz (Madeira Island), Parish Church of Santa Cruz (detail). – © Hugo Miguel Crespo.

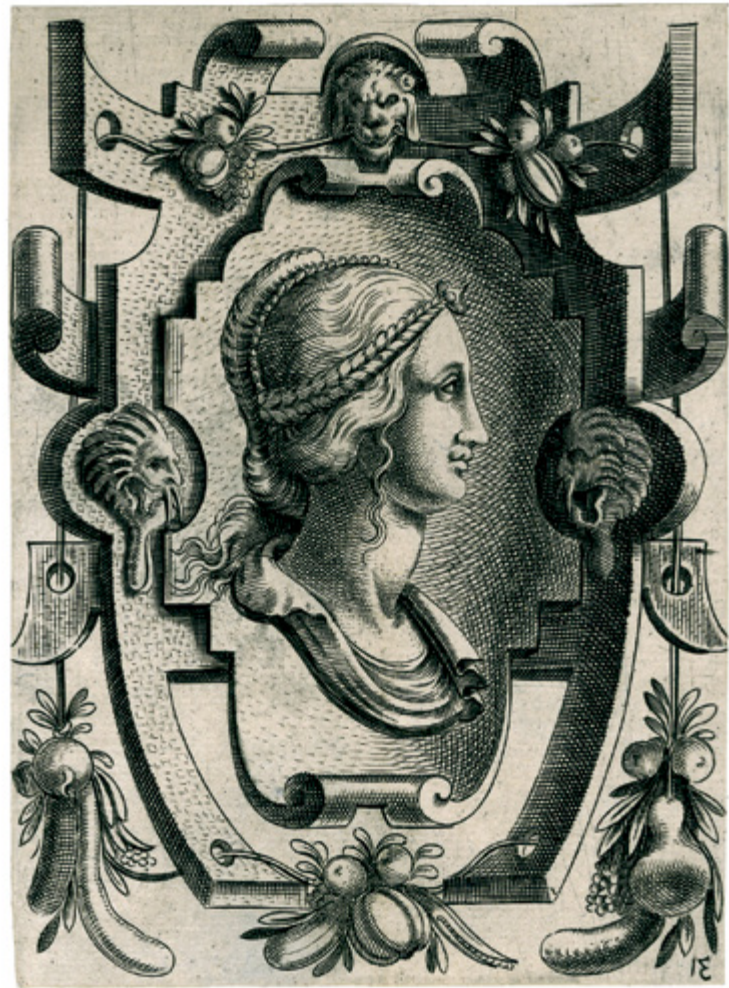
À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500–1700)

prata) decorada de forma semelhante, com máscaras femininas também inspiradas em Bos é representada numa tábua posterior com o *Nascimento da Virgem* de ca. 1590–1600 pintada por Fernão Gomes para o Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos), Lisboa.⁴¹

Gaspar, junto à Virgem, que segura com as duas mãos um vaso em forma de copa com tampa (fig. 30), prepara-se para apresentar as suas ofertas enquanto descobre a tampa, olhando noutra direcção, para longe da cena. Mais clássica, esta copa alta eleva-se de um pé largo e circular decorado com godrões e uma haste curta e cintada; o corpo cilíndrico, alto, tem uma copa hemisférica decorada por largas folhas de acanto, enquanto o registo central é decorado por uma banda de cartelas ovais com camafeus (não se trata de medalhões esmaltados, mas claramente entalhados em relevo), alternando com grandes pérolas; a tampa apresenta um terminal alçado com quatro atlantes e uma grande conta de esmeralda. Para o medalhão central Dias usou outra gravura de Bos da mesma série das máscaras de teatro grego (fig. 31).

Na tábua com *A Anunciação*, também do mesmo retábulo, Gaspar Dias pintou as açucenas da Virgem naquilo que parece ser cerâmica esmaltada a branco de estanho decorada a azul e branco (semelhante à faiança portuguesa) copiando a porcelana chinesa (fig. 32). Com um pequeno pé e um corpo bojudo em forma de balaústre de largo ombro, este gomil é decorado com idênticas máscaras de teatro grego e tiras de pano no registo central, apresentando também uma asa enrolada em forma de serpente.

Como último exemplo de Gaspar Dias, uma tábua mais tardia também com *A Adoração dos Magos*, pintada ca. 1570 para a Igreja de São Roque agora no Museu de São Roque (inv. no. Pin 57), vemos um grande, magnífico gomil de ouro (fig. 33) na forma do *oinochôe* grego (veja-se cat. no. 2). Em forma de balaústre, este gomil eleva-se de um pequeno pé circular com nó em forma de disco. O corpo ovóide é decorado por costelas verticais, enquanto o ombro e o colo cintado são lisos (veja-se cat. no.



[fig. 31] Cornelis Bos, uma gravura com provérbio da série *Cartelas com Provérbios em Francês*, Países-Baixos, Antuérpia, ca. 1550; gravura sobre papel (13,5 x 9,8 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1869,0410.1554. | Cornelis Bos, one print with a proverb from the series *Cartouches with French Proverbs*, the Low Countries, Antwerp, ca. 1550; engraving on paper (13.5 x 9.8 cm). London, British Museum, inv. no. 1869,0410.1554. – © The Trustees of the British Museum.

On the *Annunciation*, which is also from the same altarpiece, Dias painted the white lilies of the Virgin inside what seems to be a ewer made from tin-glazed pottery painted in blue and white (such as Portuguese *faiança*) following the taste for Chinese porcelain (fig. 32). With a small foot and large baluster-shaped body with wide shoulder, the ewer is decorated with similar Greek theatre masks and cloth straps on its central section and features a curled handle in the shape of a snake.

In our last example from Gaspar Dias, a later painting also depicting an *Adoration of the Magi*, made ca. 1570 for the Church of São Roque, now at the Museu de São Roque (inv. no. Pin 57), we see a large, magnificent golden ewer (fig. 33) following the shape of the ancient Greek *oinochôe* (see cat. no. 2). Baluster-shaped, the ewer rises from a small circular foot with a disc-shaped knot. The ovoid body is decorated with vertical ribs while the shoulder and waisted neck are undecorated (see

41 Cf. Vítor Serrão (ed.), *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1995, pp. 248–249, cat. no. 32 (entrada catalográfica de José Alberto Seabra de Carvalho).

41 Cf. Vítor Serrão (ed.), *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1995, pp. 248–249, cat. no. 32 (catalogue entry by José Alberto Seabra de Carvalho).



[fig. 32] Gaspar Dias (atribuído), *A Anunciação*, Portugal, ca. 1550-1560; pintura sobre tábuas (161 x 95). Santa Cruz (Ilha da Madeira), Igreja Matriz de Santa Cruz (pormenor). | Gaspar Dias (attributed), *The Annunciation*, Portugal, ca. 1550-1560; painting on panel (161 x 95). Santa Cruz (Madeira Island), Parish Church of Santa Cruz (detail). - © Hugo Miguel Crespo.

6). Seguindo o gosto tradicional português pela prata não decorada ou lisa, conhecida por *estilo chão*, a decoração deste gomil está concentrada apenas na tampa circular com figuras em vulto redondo, possivelmente três sátiros interligados, e na asa, que suspende em curva sobre o topo da tampa. A figura masculina desta asa perdida alteada inspira-se também nos modelos de Bos (fig. 34), onde figuras (por vezes fantásticas ou quiméricas) humanas são constrangidas nos seus movimentos por cintas de couro perfuradas com aberturas para as mãos, cabeça e pés, uma série de grotescos com obra de laço (*strapwork*) publicada entre a década de 1540 e a de 1550.

As gravuras de Bos (e de uma forma geral as de grotesco flamengo) eram muito apreciadas por outros artistas em Portugal, nomeadamente o entalhador Gaspar Coelho (†1605), responsável por entalhar o emolduramento de diversos retábulos com pintura e, de forma bastante proeminente, o pintor, provavelmente de origem flamenga, Francisco de Campos (†1580). Não obstante, nas suas pinturas Campos parece menos interessado em representar objectos reais, ao contrário de Gregório Lopes e Gaspar Dias.⁴²

Da mesma Igreja de São Roque, uma tábuas com *A Adoração dos Magos* de ca. 1633 por André Reinoso – um dos mais importantes pintores portugueses da primeira metade do século XVII e um pioneiro, junto com Baltazar Gomes Figueira do chamado Proto-Barroco, activo entre 1610 e 1650 – oferece-nos uma imagem do novo tipo de vasos principescos disponíveis na corte de Lisboa: enquanto o vaso em forma de urna com tampa de Melchior está pousado no primeiro-plano (com seu corpo ovóide lobado sem decoração), Gaspar traz as suas ofertas num cofre de tartaruga do Guzarate montado em prata (e que chegaram à corte lisboeta em meados do século XVI) e Baltasar, o mago de cor escura, segura na sua mão esquerda uma concha de nácar montada (veja-se cat. no. 29) do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*, material do qual são feitos todos os objectos em madrepérola apresentados neste livro (veja-se cat. nos. 3, 10, 13, 15, 18, 21, 28, 29 e 32). Devemos referir também uma de uma série extraordinária de pinturas sobre a vida de S. Francisco Xavier que Reinoso pintou para a sacristia de São Roque entre 1619 e 1622, e que representa o milagre pelo qual o santo, a bordo de um navio que havia ficado sem água potável, se fez descer à água junto com alguns potes que, depois de cheios de água salgada e em contacto com o santo, fez transformar o seu conteúdo em água potável. Sem surpresas, Reinoso decidiu representar os potes como vasos de porcelana chinesa coeva decorada a azul e branco (veja-se cat. nos. 25-26), o mesmo material das taças (veja-se cat. no. 16) usadas para saciar a sede a alguns dos personagens que haviam desfalecido.⁴³

Oficial de corte dos duques de Bragança e da casa real portuguesa (como avaliador de objectos sumptuários), Baltazar Gomes Figueira (1604-1674),

cat. no. 6). Following the typical Portuguese taste for plain silver, called *estilo chão*, the ewer is only decorated on the circular lid, set with figures in the round on top, probably three intertwined satyrs, and on the handle, curling and suspended on top of the lid. The male figure of the high curling handle also derives from designs by Bos (fig. 34), where human (sometimes fantastical or chimerical) figures are constricted by pierced leather-like straps with openings for the hands, head and feet, a series of *strapwork* grotesques published between the 1540s and the 1550s.

Bos' engravings (and in general those in the Netherland Grotesque style) were also highly favoured by other artists in Portugal, namely the sculptor Gaspar Coelho (†1605), who carved wooden frames for several altarpieces set with paintings, and most prominently Francisco de Campos (†1580), who was probably of Flemish origin. In his paintings however, Campos was somewhat less interested in depicting real objects, unlike Gregório Lopes and Gaspar Dias.⁴²

From the same Church of São Roque in Lisbon, an *Adoration of the Magi* from ca. 1633 by André Reinoso – one of the most important Portuguese painters of the first half of the seventeenth century, and a pioneer with Baltazar Gomes Figueira of the so-called Proto-Baroque and active between 1610 and 1650 – offers us an image of the new type of princely vessels available at the Lisbon court: while Melchior's urn-shaped vase with a cover sits in the foreground (with a shaped lobed ovoid body with no decoration), Caspar brings his gifts on a Gujarati tortoiseshell casket mounted in silver (which arrived at the Lisbon court in the mid sixteenth century) and Balthazar, the dark-skinned magus, holds in his left hand a mounted nacreous shell (see cat. no. 29) of the green turban snail or *Turbo marmoratus*, from which the Gujarati mother-of-pearl objects featured on this volume are made (see cat. nos. 3, 10, 13, 15, 18, 21, 28, 29 and 32). Mention should be made of one of the spectacular series of paintings on the life of St. Francis Xavier, which Reinoso painted for the sacristy of São Roque between 1619 and 1622, which depicts the miracle in which the saint, on board a ship that had run out of water, had himself lowered into the sea alongside some pots, which after filling with salt water, and being in close contact with the saint, their contents were magically transformed into drinking water. Naturally, Reinoso decided to depict the lowered pot as a contemporary Chinese blue and white porcelain vase (see cat. nos. 25-26), the same material as the bowls (see cat. no. 16) used to give water to some of the characters, who had already fallen ill.⁴³

A courtly official of the Dukes of Bragança and of the Portuguese royal household (as an appraiser of luxury goods), Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), a painter who benefited from a lengthy training in Seville, while less known about him than about his daughter Josefa, is one

42 Veja-se Carla Alexandra Gonçalves, *Gaspar Coelho. Um escultor do Maneirismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001; Martin S. Soria, *Francisco de Campos (?) and Mannerist ornamental design in Évora, 1555-1580*, Lisboa, 1957; e Maria Teresa Desterro, "O pintor maneirista Francisco de Campos (act. 1535-1580). Influências e originalidades", in Maria José Redondo Cantera, Vítor Serrão (eds.), *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa – Caleidoscópio, 2008, 259-288.

43 Veja-se Vítor Serrão, *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso. Estudo Histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de São Roque*, Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Quetzal Editores, 2006, pp. 80-81, cat. no. 9.

42 See Carla Alexandra Gonçalves, *Gaspar Coelho. Um escultor do Maneirismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001; Martin S. Soria, *Francisco de Campos (?) and Mannerist ornamental design in Évora, 1555-1580*, Lisboa, 1957; and Maria Teresa Desterro, "O pintor maneirista Francisco de Campos (act. 1535-1580). Influências e originalidades", in Maria José Redondo Cantera, Vítor Serrão (eds.), *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa – Caleidoscópio, 2008, 259-288.

43 See Vítor Serrão, *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso. Estudo Histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de São Roque*, Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Quetzal Editores, 2006, pp. 80-81, cat. no. 9.



[fig. 33] Gaspar Dias (atribuído), *A Adoração dos Magos*, Portugal, Lisboa, ca. 1570; pintura sobre tábuas (160 x 133 cm). Lisboa, Museu de São Roque, inv. no. Pin. 57 (pormenor). | Gaspar Dias (attributed), *Adoration of the Magi*, Portugal, Lisbon, ca. 1570; painting on panel (160 x 133 cm). Lisbon, Museu de São Roque, inv. no. Pin. 57 (detail). – © Hugo Miguel Crespo.

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)

pintor que usufruiu de longa formação em Sevilha, embora menos conhecido do que a sua filha Josefa, é um dos mais relevantes pintores do Portugal do século XVII e muito estimado pelos seus contemporâneos como excelente pintor de paisagens e naturezas-mortas, géneros que introduziu entre nós. Em grande medida alegóricos e investidos de sentido simbólico, os seus *bodegones* são, no entanto, representações realistas de objectos e formas de apresentação à mesa, não muito diferentes do que poderíamos encontrar à mesa lusa, fosse principesca ou não, nomeadamente quanto ao derradeiro momento da refeição, que terminava com a apresentação de fruta, queijos e doces. Numa extraordinária *Natureza-morta com Peixe, Laranjas, Cebola e Caranguejo*, assinada e datada de 1645 e hoje no Musée du Louvre, Paris (inv. no. R.F. 1996-9), vemos um prato de porcelana chinesa azul e branca – com a decoração do tipo *kraak* aqui pouco visível e menos aparente do que noutras versões do mesmo “motivo” – com um grande robalo (*Dicentrarchus labrax*) pousado em cima.⁴⁴ De caldeira pouco profunda e arredondada, e larga aba levantada, a forma deste prato é típica desta produção chinesa e usada tanto em versões metálicas, tanto estanho como metal precioso, como em madrepérola (veja-se cat. no. 21-23). A aba larga permitia que outro prato com a mesma dimensão assentasse em cima, aba com aba e funcionando como tampa, mantendo assim a comida quente por mais tempo.

Numa outra natureza-morta – antes atribuída à sua filha e datada de ca. 1660-1670 –, atribuída a Baltazar tendo em conta a composição serena e sóbria, de ca. 1645-1647 e agora no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 1718), o centro é ocupado por um prato circular plano elevado num pé circular, sobre o qual pousa uma taça de beber de vidro com asas.⁴⁵ Enquanto a taça se conhece em Portugal como *barnegal*, o prato com pé, de



[fig. 34] Anónimo, a partir de Cornelis Bos, uma gravura da série *Painéis de Grotesco*, Países-Baixos, Antuérpia, 1550; gravura sobre papel (25,3 x 14 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1891-A-16202. | Anonymous, after Cornelis Bos, one print from the series *Grotesque panels*, the Low Countries, Antwerp, 1550; engraving on paper (25.3 x 14 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1891-A-16202.

of the most important painters in seventeenth-century Portugal, and highly regarded by his contemporaries as a fine landscape and still life painter, genres which he introduced to Portugal. Mostly allegorical and charged with symbolic meaning, his *bodegones* are nonetheless accurate depictions of real objects and table settings, not much different that one would expect to see at a Portuguese table, princely or otherwise, namely the last moments of a meal, which ended with the presentation of fruit, cheese and sweetmeats. In a remarkable *Still life with Fish, Oranges, Onion and Crab*, signed and dated 1645 now in the Musée du Louvre, Paris (inv. no. R.F. 1996-9), we see a Chinese blue and white porcelain dish – the *kraak* decoration hardly visible, and less noticeable than in other versions of the same “motif” – with a large seabass (*Dicentrarchus labrax*) resting on top.⁴⁴ With a shallow rounded cavetto and a wide, everted rim, the shape of the dish is typical of this Chinese production and was used both for metal, either pewter or precious metal, and mother-of-pearl vessels (see cat. no. 21-23). The wide rim allowed for another dish of the same dimensions to rest on top, rim to rim and functioning as a cover, thereby keeping the food warm for longer.

In another still life – which has previously been attributed to his daughter and dated to ca. 1660-

1670 –, attributed to Baltazar on account of the serene and sober composition, from ca. 1645-1647 and now at the Museu Nacional de Arte Antiga (inv. no. 1718), the centre is occupied by a silver flat circular dish raised on a foot, upon which rests a glass drinking cup with handles.⁴⁵ While the cup is known in Portuguese as *barnegal*, the footed dish, with a upturned rim, is recorded as *pratel* (literally “small dish”). This type of footed dish was used for making the ceremonial tasting of wine for

44 Veja-se Jorge Estrela, "Países, Fruteiros, Floreiros: a revolução silenciosa", in Jorge Estrela, Sérgio Gorjão, Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos «que nos países foi celebrado»* (cat.), Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, pp. 59-89, maxime p. 66.

45 Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 102-103, cat. no. 7 (entrada catalográfica de Vítor Serrão).

44 See Jorge Estrela, "Países, Fruteiros, Floreiros: a revolução silenciosa", in Jorge Estrela, Sérgio Gorjão, Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos «que nos países foi celebrado»* (cat.), Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, pp. 59-89, maxime p. 66.

45 Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 102-103, cat. no. 7 (catalogue entry by Vítor Serrão).



[fig. 35] Josefa d'Óbidos, *Natureza-morta com doces, barros e fruta*, Portugal, 1676; pintura sobre tela (84 x 160,5 cm). Santarém, Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire. | Josefa d'Óbidos, *Still life with sweetmeats, pottery and flowers*, Portugal, 1676; painting on canvas (84 x 160.5 cm). Santarém, Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire.

rebordo revirado, surge documentado como *pratel* (literalmente “prato pequeno”). Este tipo de prato com pé era usado para a prova ritual do vinho contra possíveis venenos, ou *fazer a salva* – veja-se discussão acima. É a esta tipologia – e não às taças de beber (*taças para salva*) que evoluíram do *hanap* medieval (**veja-se cat. no. 24**) – que se aplicam as palavras de Bluteau, o primeiro lexicógrafo da língua portuguesa quando explica a palavra *salva*: “A peça de ouro, prata, ou outra materia, sobre que se serve ao senhor o vaso, em que ha de beber”. Este prato com pé (usado também para servir doces ou outras iguarias, conhecido em francês como *soucoupe*, literalmente “por debaixo do copo”) pela sua superfície altamente polida e não decorada, certamente produzido ao torno, serve de testemunho quanto ao gosto prevalecente pelo *estilo chão* na prataria portuguesa do século XVII, onde a pureza da forma domina sobre qualquer necessidade de decoração supérflua.⁴⁶ Um prato com pé seiscentista em tudo idêntico pertence ao Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (inv. no. 6171;O91). Vasos de prata não decorados, por vezes com superfície canelada ou com godrões, serviram como modelo para objectos idênticos produzidos em materiais menos dispendiosos, como a cerâmica comum em terracota não vidrada (coberta por engobe e brunida) produzida em Estremoz ou Lisboa no século XVII – alguma representada em naturezas-mortas de Josefa e seu pai – ou faiança pintada a azul e branco com os godrões relevados do protótipo original metálico fielmente reproduzidos no material cerâmico seguindo os princípios do esqueuomorfismo.⁴⁷ Junto com confeitos brancos e encarnados, nesta natureza-morta vemos também uma colher de prata que se afunda numa caixa de doce, com a concha oval com se tornaria corrente já mais para finais da centúria. (**veja-se cat. no. 17**).

O mesmo prato de prata (desta feita com requeijões e flores) surge nesta natureza-morta – uma de um *pendant*, assinada e datada de 1676 por Josefa e hoje na Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire, Santarém – junto com uma grande, funda e gomada taça em prata dourada em partes assente num pé largo circular (**fig. 35**).⁴⁸ Esta mesma forma serviu de modelo para a produção de taças em madrepérola feitas no Guzarate para exportação (**veja-se cat. nos. 15 e 21**), das quais alguns raros exemplares sobrevivem.⁴⁹ Esta rara taça gomada, embora representada como sendo de faiança decorada a azul e branco pode ser encontrada numa outra natureza-morta também atribuída a Josefa e datável de ca. 1660-1670 (**fig. 36**) do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora (inv. no. ME 1452).⁵⁰

poisons or *fazer a salva* – see discussion above. It is to this shape – and not to the drinking bowls (*taças para salva*) which evolved from the medieval *hanap* (**see cat. no. 24**) – that the words of Raphael Bluteau, the first lexicographer of the Portuguese language, apply when he explains the word *salva*, as we have seen: “A peça de ouro, prata, ou outra materia, sobre que se serve ao senhor o vaso, em que ha de beber” or “the objects, made from gold, silver or other material, onto which rests the cup given to one’s master to drink from”. This footed dish (also used to serve sweetmeats and other delicacies, known in French as *soucoupe*, literally “under the cup”) in its plain, undecorated and highly polished surface, certainly made with a lathe, stands as testimony to the prevalent taste for *estilo chão* in seventeenth-century Portuguese silver, where the purity of form dominates over any need for superfluous decoration.⁴⁶ A similar Portuguese silver footed dish from the seventeenth century belongs to the Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (inv. no. 6171;O91). Plain silver vessels, sometimes simply fluted or gadrooned, served as models for similar objects made in cheaper materials, such as unglazed earthenware (covered in slip and burnished) made in Estremoz or Lisbon in the seventeenth century – some depicted in still lifes by Josefa and her father –, or tin-glazed pottery painted in blue and white, with the embossed gadrooning of the original silver objects carefully copied in clay following the principles of skeuomorphism.⁴⁷ Featuring white and red comfits, on this still life a silver spoon is depicted piercing a sweetmeat box, with an oval bowl which would become current towards the end of the century (**see cat. no. 17**).

The same silver dish (with soft cheeses called *requeijão* and flowers) is depicted on this still life – one of a pendant, signed and dated 1676 by Josefa and now in the Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire, Santarém – alongside a large, deep and scalloped parcel-gilt silver bowl resting on a spreading circular foot (**fig. 35**).⁴⁸ This shape served as model for the production of mother-of-pearl bowls made for export in Gujarat (**see cat. nos. 15 and 21**), of which some rare examples survive.⁴⁹ This same scalloped bowl, albeit depicted as if made of tin-glazed pottery painted in blue and white (Portuguese *faiança*), may be seen in this still life attributed to Josefa and dated ca. 1660-1670 (**fig. 36**) from the Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora (inv. no. ME 1452).⁵⁰

46 Veja-se Leonor d'Orey, "L'Orfèvrerie Portugaise au XVII^e siècle", in Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 77-81.

47 Veja-se Rafael Salinas Calado, "Historique de la faïence Portugaise du XVII^e siècle", in Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 83-87.

48 Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge [...]*, pp. 142-145, cat. no. 26 (entrada catalográfica de Vítor Serrão).

49 Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, p. 209, cat. no. 22.

50 Vítor Serrão (ed.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco* (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 152, cat. no. 32. Pode muito bem ser obra de Baltazar, depois copiada por Josefa noutras composições, nomeadamente nas pinturas de Santarém.

46 See Leonor d'Orey, "L'Orfèvrerie Portugaise au XVII^e siècle", in Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 77-81.

47 See Rafael Salinas Calado, "Historique de la faïence Portugaise du XVII^e siècle", in Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 83-87.

48 Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge [...]*, pp. 142-145, cat. no. 26 (catalogue entry by Vítor Serrão).

49 Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, p. 209, cat. no. 22.

50 Vítor Serrão (ed.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco* (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 152, cat. no. 32. It could in fact be the work of Baltazar, later copied by Josefa in other compositions, namely in the paintings from Santarém.

A Lista de 1515 da Prata para a Mesa do Rei: Objectos e suas Funções

A prataria renascentista de aparato produzida durante os reinados de D. Manuel I e de seu filho D. João III, constitui uma das manifestações artísticas portuguesas mais afamadas. Seguindo uma valorização crescente a cujo primeiro pico de interesse correspondem as montagens setecentistas, do reinado de D. João V (1706-1750), de algumas salvas (na verdade, taças de beber) *do solene aparato* da casa real portuguesa. O interesse actual, comercial como estético, é também crescente, tendo surgido nos últimos anos publicações determinantes para o estudo desta produção, e quando dos mais importantes exemplares, entre os quais alguns outrora pertencentes à colecção de D. Fernando II (1816-1885), ingressaram em colecções públicas internacionais, como o Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Refiro-me a este extraordinário gomil em prata dourada (**fig. 37**), surpreendente pelo seu *design* moderno, pelo seu *debuço* compósito, forma de ânfora clássica cujo bojo é decorado por *tondi* e *grotteschi*, com colo alteado e tampa em urna, asa em garra de ave enrolando em cabeça de elefante e bico quimérico – provavelmente modelada sobre gravura de Agostino de’ Musi (**veja-se cat. no. 2, fig. 2**) –, figura feminina alada com cabeça de leão. Embora algumas das peças que sobreviveram até aos nossos dias se possam considerar como produtos da corte régia, ao que sabemos nenhuma peça pertencente ao tesouro manuelino sobreviveu.

The 1515 list of Plate for the King's Table: Objects and their Functions

Renaissance display silver made during the reigns of Manuel I and his son João III stands as the most well-renowned and prized of all Portuguese artistic creations. In keeping with a steady and growing appreciation, of which the pivotal moment were the additions made to some display salvers (in reality drinking bowls) from the Portuguese royal house during the reign of João V (r. 1706-1750). Fitted as gems in either Renaissance revival or Baroque style mountings, such pieces were highly collected in the nineteenth century. Their present commercial and aesthetic values are also rising, bolstered by the publication of important monographs on the subject, while some of the most remarkable examples, many once in the collection of king Ferdinand II (1816-1885), have found their way into international public collections, such as the Metropolitan Museum of Art, New York. This extraordinary ewer recently entered the museum’s collection (**fig. 37**). It is a silver gilt *tour de force* and striking for its contemporary feel and complex design, featuring an amphora-like shape of classical inspiration decorated with *tondi* and *grotteschi*, a high neck and urn-shaped lid, a bird claw-shaped handle scrolling into an elephant’s head – probably modelled on a print by Agostino de’ Musi (**see cat. no. 2, fig. 2**) –, a chimera-shaped spout and a winged female creature with a lion’s head. And although some of the extant pieces were certainly produced for the Portuguese royal court in courtly workshops, it seems that no example from the treasury of Manuel I has survived.



[fig. 36] Josefa d'Óbidos, *Natureza-morta com doces e flores*, Portugal, ca. 1660–1670; pintura sobre tela (56,7 x 44,5 cm). Évora, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, inv. no. ME 1452. | Josefa d'Óbidos, *Still-life with sweetmeats and flowers*, Portugal, ca. 1660–1670; painting on canvas (56.7 x 44.5 cm). Évora, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, inv. no. ME 1452.

Também o nosso conhecimento por via documental sobre tais objectos de prataria civil é reduzido, visto que do inventário *postmortem* de D. Manuel I, datado de 1522 e publicado por Braamcamp Freire em 1904, subsiste apenas a parte relativa aos bens *carregados em receita*, portanto dos quais era responsável o camareiro-mor, na qualidade de supervisor da guarda-roupa, representando os itens aí elencados não a totalidade dos bens do monarca, mas apenas aqueles de uso pelos oficiais da guarda-roupa, uma das divisões administrativas da casa real a par da mantearia, da ucharia, da guarda-reposte, etc.⁵¹ Na verdade, os objectos de prata arrolados neste inventário elucidam-nos tão-só sobre aqueles que, não sendo de uso à mesa do rei, eram exibidos diariamente na guarda-roupa ou em dias de solenidade, em banquetes, constituindo peças de aparato, precisamente aquele tipo de objectos que, dada a riqueza da sua decoração, sobreviveram em maior número, caso de alguns gomis e bacias (**veja-se cat. no. 1**) e, em especial, das taças de beber (**veja-se cat. no. 24**) que melhor se conservaram.⁵²

Temos uma ideia da disposição deste tipo de objectos nas câmaras de tesouro e guarda-roupa por esta xilogravura (**fig. 38**) do tesouro do

Knowledge gained from documentary evidence on the silver plate used on a more daily basis at Manuel I's table is limited. From the king's postmortem inventory (1522) published by Braamcamp Freire in 1904, only the objects entrusted to the lord chamberlain or *camareiro-mor* in charge of the king's *guarda-roupa* – similar to the early Tudor Wardrobe, particularly the Wardrobe of Robes – are recorded. In fact, the records do not encompass the whole of Manuel I's belongings but only the items cared for by the king's officers of the *guarda-roupa*, a department of the royal household alongside others such as the *mantearia*, similar to the Tudor Scullery where table linen and plate were kept, the *ucharia*, a department in charge of food provision and its preparation, or the *guarda-reposte*, a department similar to the Tudor Wardrobe of Beds.⁵¹ In reality, the records of the silver items in this inventory provide us with only a description of the objects that, while not in use on a daily basis at the king's table, were on continuous exhibition at the monarch's *guarda-roupa* and in use on more solemn days in banquets as display silver. These are precisely the type of objects which, given the richness of their decoration have better survived, such as a few ewers and their matching basins (**see cat. no. 1**) as well as some drinking bowls (**see cat. no. 24**).⁵²

51 O inventário *postmortem* do rei, consistindo exclusivamente nos objectos exibidos na sua guarda-roupa, foi publicado por Anselmo Braamcamp Freire, "Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel," *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381–417.

52 Sobre a guarda-roupa de D. Manuel I, veja-se Hugo Miguel Crespo, "O processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes *alias* Salomão Usque: móveis, têxteis e livros na reconstituição da casa de um humanista (1542–1544). *Em torno da guarda-roupa, livraria e mantearia do rei*", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 10–11, 2011, pp. 587–688.

51 The king's postmortem inventory, regarding exclusively with the objects displayed in the *guarda roupa*, was published by Anselmo Braamcamp Freire, "Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel," *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381–417.

52 On Manuel I's *guarda-roupa*, see Hugo Miguel Crespo, "O processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes *alias* Salomão Usque: móveis, têxteis e livros na reconstituição da casa de um humanista (1542–1544). *Em torno da guarda-roupa, livraria e mantearia do rei*", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 10–11, 2011, pp. 587–688.

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500–1700)



[fig. 37] Anónimo, Gatil de prata dourada, Portugal, ca. 1550; prata dourada (45,4 x 29,2 cm). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 2013.950 (e pormenor). | Anonymous, Silver gilt, Portugal, ca. 1550; silver gilt (45.4 x 29.2 cm). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 2013.950 (and detail).



imperador Maximiliano I (r. 1486–1519), rigorosamente contemporâneo do nosso *Venturoso*, que faz parte uma monumental composição gravada, o famoso arco triunfal concebido por Albrecht Dürer (†1528) e seus discípulos, entalhado e publicado entre 1515 e 1518. Podem ver-se claramente três grandes grupos, um à direita sob o dossel com *regalia* (coroas, jóias, o Tosão de Ouro, etc.), um ao centro, ao fundo, com objectos religiosos e devocionais (cruz, relicários, livros, etc.) e um outro à esquerda, com prataria civil disposta numa mesa (copas, bacias, frascos, gomis, uma fonte).

Por uma circunstância tão feliz como fortuita, sobrevive a lista dos objectos de prata, e também uma outra dos linhos, ditos *pera senyço da mesa* do rei, motivada pela transferência de funções, e com ela da responsabilidade sobre os objectos do tesouro, de Rui Figueira para Diogo Figueira, substituindo o seu irmão na qualidade de manteeiro do rei.⁵³ Assim, a 3 de Outubro de 1514 o novo manteeiro assinava um *conhecimento* ou recibo (**fig. 39**), pelo qual se dava como *carregado em receita*, portanto como tendo recebido das mãos do já referido tesoureiro Rui Leite, as peças de prata sobre as quais havia sido responsável o seu irmão Rui Figueira, e a 31 do mesmo mês das *roupas e cousas* da mantearia. O serviço do manteeiro – que conhecemos apenas para o caso da corte de D. Teodósio I (†1563), 5.º duque de Bragança, mas que sabemos corresponder *grosso modo* ao modelo régio que procuravam emular –, para além de ter a seu cargo a prata e demais objectos da mantearia dispensados pelo real tesouro, consistia em: mandar *armar as copeiras* (os

Information on their arrangement inside the royal treasury and wardrobe may be gleaned from this woodcut (**fig. 38**) depicting the treasury of emperor Maximilian I (r. 1486–1519), a contemporary of the Portuguese king, and a print which is part of the monumental composition of the famous triumphal arch designed by Albrecht Dürer (†1528) and his pupils, cut and printed between 1515 and 1518. Three groups of objects are clearly visible, one on the right under a canopy set with regalia (crowns, jewels, the collar of the Order of the Golden Fleece), another at the centre, to the rear, with religious implements and devotional objects (crosses, reliquaries, books, etc.) and a final one on the left, with the silver plate set on a table (lidded goblets, basins, flasks, ewers and one fountain).

By fortuitous circumstance a list of silver plate and another of table linens used at Manuel I's dining table survives. The document drafted on the occasion of the transfer of functions of the king's sergeant of the Scullery (*manteeiro*), and with it of the responsibility for the silver housed in the treasury for use at the king's table, from Rui Figueira to his brother Diogo Figueira.⁵³ On 3 October 1514, the new *manteeiro* signed a receipt (**fig. 39**) making him accountable for all the silver objects he received from the treasurer Rui Leite and previously in his brother's custody, and on 31 December, he signed a similar royal warrant on the king's table linens. The duties of a *manteeiro* – for which we have in-depth information from the court of Teodósio I (†1563), 5th Duke of Bragança, which roughly corresponds to the royal model that in turn

53 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 54, Documento 4.

53 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 54, Documento 4.

aparadores escalonados para exibição da prata); mandar os moços da mantearia por a mesa; levar a prata à cozinha para o empratamento; por as toalhas na mesa; levar o *serviço dagoa as mãos* à mesa, entregando-o ao trinchante; servir à mesa; levantar as *iguarias* depois de cada serviço; e tomar as toalhas depois de o trinchante as levantar da mesa.⁵⁴

Significativamente, este antigo e fiel servidor, Rui Figueira, *caualeiro de nosa casa*, diariamente incumbido do serviço da mesa do rei, havia sido por ele nomeado meses antes, a 28 de Junho de 1514, vedor da casa e fazenda de D.Joana de Trastâmara, a *Excelente Senhora* (1462-1530), registando o diploma passado na chancelaria que: “E queremos que com o dito ofício aja de mantimemento em cada hũu anno quoremta mill rreais”.⁵⁵ Trata-se de vultosa quantia para cargo igualmente de importância, tanto material, como simbólica e política, dado que colocava um privado do rei no controle financeiro da casa da



[fig. 38] Albrecht Altdorfer, *O Arco Triunfal*, Alemanha, ca. 1515-1517; gravura sobre papel (357 x 295 cm). Londres, British Museum, inv. no. E,5.1 (pormenor). | Albrecht Altdorfer, *The Triumphal Arch*, Germany, ca. 1515-1517; engraving on paper (357 x 295 cm). London, British Museum, inv. no. E,5.1 (detail). - © The Trustees of the British Museum.

ourora princesa das Astúrias, dita a *Beltraneja* que, filha do rei Henrique IV de Leão e Castela (1454-1474) e rainha consorte de D.Afonso V (1438-1481), era pretendente ao reino vizinho e ameaça sempre presente à soberania dos *Reis Católicos*. Com efeito, a *Excelente Senhora* – com seus inequívocos direitos à coroa castelhana – seguiria sendo até 1530, data em que os renunciou em D.João III, um importante trunfo diplomático, sabiamente manobrado no xadrez político europeu, tanto por D. Manuel I como pelo seu filho e sucessor. A correspondência que o antigo manteeiro Rui Figueira, na qualidade de principal da casa de D. Joana de Trastâmara, manteve com os reis portugueses é disso um testemunho eloquente, informando-os regularmente das suas movimentações, estados de ânimo e saúde. No entanto, do *cursus honorum* tanto de Rui como de Diogo Figueira pouco foi possível apurar, para além da tença anual de 30.000 reais que o primeiro recebeu do rei a 7 de Julho de 1521, meses antes do *Venturoso* falecer, pelos serviços prestados à sua régia prima (e assim ao próprio rei), serviços que cessariam apenas após a morte da *Excelente Senhora* em 1530, da qual foi o testamenteiro.

the ducal court sought to emulate – besides having in their charge the silver and other objects belonging to the *mantearia* handed out by the officers of the royal treasury, included the supervision of the installation of the stepped sideboards (*aparadores* and *copeiras*) for the display of the silver plate, the setting of the table by the grooms of the Scullery, the carrying of the silver plate to the kitchen for food presentation, the placement of linens on the table, the carrying of the washbasin and jug for the ritual ablution or *água-às-mãos* to the table and handing it over to the carver or *trinchante* (the officer who cuts the king’s meat, a position held by a high-ranking courtier), the serving at table and clearing of the dishes after each course, and the return of the linens as the carver cleared them from the table.⁵⁴

Significantly, this old and faithful servant of the king, Rui Figueira, “knight of the royal household”, entrusted daily with the king’s plate, had been appointed a few months earlier, on 28th June 1514, as financial overseer (*vedor* or lord steward) of the household and estate of Joana de Trastâmara, the *Excellent Lady* (1462-1530), as recorded by the royal warrant: “And we want that with the said office he will earn 40,000 *reais* every year”.⁵⁵ This was a large sum of money for an equally prestigious position, both in material, symbolic and political terms, as it placed a member of the king’s privy chamber in charge of the financial aspects of the household of the once Princess of Asturias, the so-called *Beltraneja*, who as daughter of king Henrique IV of Leon and Castile (1454-1474) and as queen consort of the Portuguese king Afonso V (1438-1481), remained a claimant to the neighbouring kingdom and would always be perceived as a threat to the sovereignty of the Catholic Kings. In fact, and until 1530 when she renounced her rights to the Castilian crown to João III, the *Excellent Lady* remained an important diplomatic asset, wisely deployed on the European political chessboard by both Manuel I and his son and successor. The correspondence between the previous *manteeiro* Rui Figueira, as the prin-

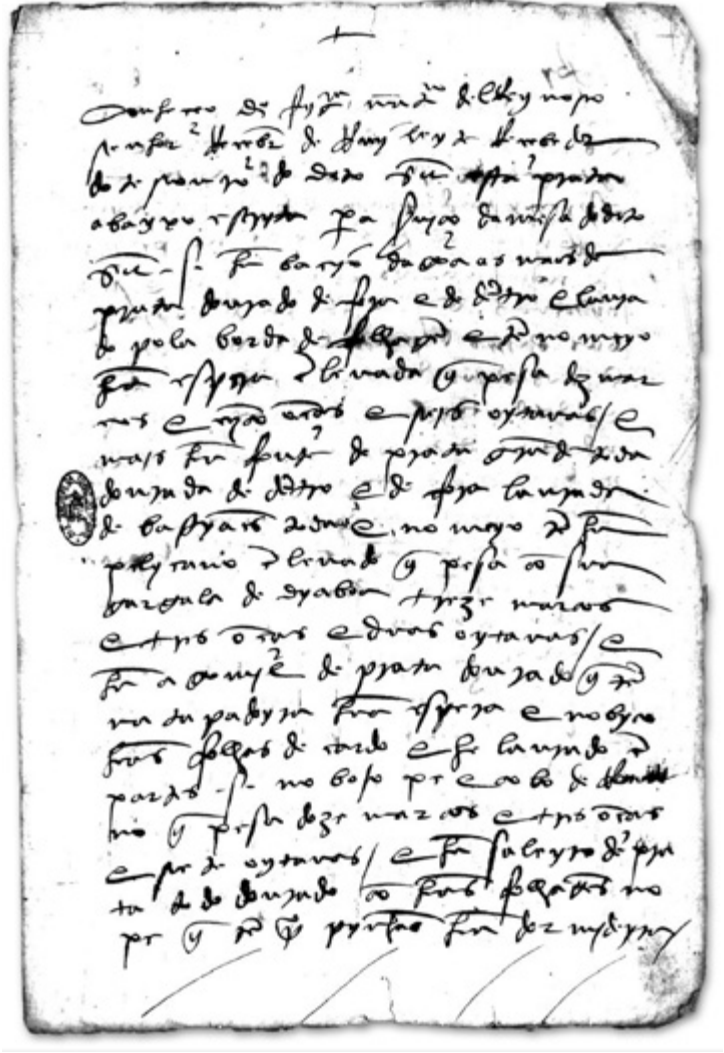
À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)

At the Prince’s Table: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)

Não se tendo encontrado o registo de chancelaria das cartas de quitação de qualquer dos irmãos, e que informariam em particular quanto a Diogo Figueira da totalidade das peças de prata da mantearia em sua custódia à data da sua cessação no cargo de manteeiro do rei, é a partir dos documentos avulsos do *Corpo Cronológico* que melhor podemos conhecer as suas funções e o regular funcionamento da mantearia, se bem que de forma muito lacunar. E se de Rui Figueira se pode reunir alguma documentação para o reinado de D. João III, já o seu irmão Diogo parece ficar afastado do serviço régio com a morte do *Venturoso*, dado que Francisco Lopes Girão, manteeiro do príncipe D. João desde 12 de Junho de 1516, mesmo antes de receber *casa*, mantem-se como manteeiro do novo rei até pelo menos 1526.⁵⁶ Este, em 1529 estava já em Safim como capitão e governador da fortaleza marroquina, datando desse período algumas missivas que ainda se conservam.⁵⁷

A lista da prata de D. Manuel I inicia-se com: “hũ bacyo d’agoa-as-maos de prata dourado de fora e de demtro e laurado pola borda de follagem e tem no meyo hũa espera emleuada que pesa dez marcos e cymco omças e sejs oytauas”. Não

surpreende que a primeira peça descrita seja uma bacia de água-às-mãos (**veja-se cat. nos. 1, 3, 6 e 21**), já que das mais importantes no cerimonial da mesa régia (e aristocrática) e a primeira, junto com o jarro de água ou gomil, a servir à mesa. Consistia na ablução ritual com que se dava início e se terminava a refeição, lavagem simbólica e também necessária, dado que as *iguarias* eram servidas já cortadas, usando-se quase em exclusivo



[fig. 39] Lisboa, Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 54, Documento 4. - © DGLAB/ ANTT.

on Rui Figueira during João III’s reign, his brother Diogo seems to have withdrawn from royal service following the death of Manuel I in 1521,

given that Francisco Lopes Girão, *manteeiro* of Prince João since 12 June 1516, retained his office at the service of the new king until at least 1526.⁵⁶ In 1529, the latter was already in Morocco acting as captain and governor of the fortress of Safi, from which period some correspondence between him and the king survives.⁵⁷

cipal figure of Joana’s household, and the Portuguese monarchs is an eloquent testimony of this type of control, informing them regularly of her travels, states of mind and health. However, due to the scarcity of archival sources, little can be learned regarding the *cursus honorum* (the sequential order of public offices held at court) of both Rui and Diogo Figueira, apart from the annual royal grant (*tença*) of 30,000 *reais* that the former received from the king on 7 July 1521, a few months before the death of the king, on account of the services rendered to Manuel I’s cousin – services which would only cease with the death of the *Excellent Lady* in 1530, and for which Rui acted as the executor of her will.

While no royal warrants of discharge (quittance) regarding either brother are to be found in the chancery records, which would for example inform us of the total amount of silver plate in Diogo Figueira’s charge at the time of his cessation as the king’s *manteeiro*, knowledge of their roles and of the regular functioning of the royal Scullery may be gained from loose archival documents from the *Corpo Cronológico*, albeit in a very incomplete way. And while some information is available

56 A nomeação pode ser encontrada em DGLAB/ANTT, *Chancelarias Régias, Chancelaria de D. Manuel I, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 25, fl. 88. Era já referido como manteeiro do príncipe em 7 de Fevereiro de 1516, data de um mandado do Barão de Alvito, vedor da Casa Real, para que o recebedor da chancelaria lhe desse uma loba, um pelote, uma carapuça e uma beca de ardim - DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 63, Documento 102. Para a segunda data, veja-se DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 34, Documento 43 - mandado do rei João III para Fernão d’Álvares entregar a Francisco Lopes Girão, 6.000 reais para roupa da mantearia, datado de 26 de Abril de 1526.

57 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 155, Documento 15 - datado de Safim, 20 de Abril 1529.

56 The royal appointment may be found at DGLAB/ANTT, *Chancelarias Régias, Chancelaria de D. Manuel I, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 25, fol. 88. Girão was already mentioned as the Prince’s *manteeiro* on 7 February 1516, when the financial superintendent of the royal household, Baron of Alvito established by a warrant that he would be given clothes according to his new position - DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 63, Documento 102. As for the second date, see DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 34, Documento 43 - a royal warrant by which Fernão d’Álvares would give Girão a sum of 6000 *reais* for expenses of the Scullery on clothes, dated to 26 April 1526.

57 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 155, Documento 15 - dated to Safi, 20 April 1529.

54 Veja-se António Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portugueza* [...], Vol. 4, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1745, pp. 186-200, ref. p. 196.

55 DGLAB/ANTT, *Chancelarias Régias, Chancelaria de D. Manuel I, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 24, fl. 34v.

54 See António Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portugueza* [...], Vol. 4, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1745, pp. 186-200, ref. p. 196.

55 DGLAB/ANTT, *Chancelarias Régias, Chancelaria de D. Manuel I, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 24, fol. 34v.

as mãos para comer.⁵⁸ Esta bacia, toda dourada, pesando 2.459,72 gramas, seria redonda, de caldeira hemisférica, aba plana repuxada e cinzelada com folhagens (*rincaux*) e centro elevado, semiesférico, decorado com o emblema pessoal do rei, a esfera armilar (**fig. 40**).⁵⁹

Embora se trate de uma peça de aparato, para ser exibida na copeira, isto é, no aparador à vista de todos, era de facto, e como se comprova pela sua inclusão nesta *prata pera seruiço da mesa*, uma peça usada e plenamente funcional, malgrado o precioso revestimento a ouro fino que possuía. A sua presença atesta então o uso efectivo destas peças de prata dourada e de decoração exuberante, uso que tem sido negado pela historiografia, pugnando por uma diferenciação artificial, e de resto inexistente à época, entre prataria civil de aparato e de uso comum. Nesta xilogravura de Hans Burgkmair, o *Velho* (†1531), datada precisamente de ca. 1514–1516 (**fig. 41**), e parte de uma série intitulada *Der Weisskunig*, ou “O Rei Branco”, da armadura branca ou o sábio, uma autobiografia alegórica, profusamente ilustrada, sobre os anos formativos de Maximiliano I, vemos o imperador, durante um banquete, a conduzir um cortejo de momos, de mascarados. Se no primeiro plano temos músicos, com seus tambores, alaúdes, oboés e flautas, e um grande jarro de água no chão de pedra a refrescar, à direita vemos, sob dossel as damas de um lado da mesa comprida, com as iguarias e o pão; ao fundo, à direita, a copeira elevada, cheia de jarros, gomis, bacias e copas, e mais à esquerda outro aparador com taças, copas e frascos. Do período manuelino não sobrevive qualquer exemplar desta tipologia com este tipo de decoração, concentrada apenas na aba e no centro do fundo, ficando a caldeira lisa. Fotografada em 1866 por Charles Thurnton Thompson (1816–1868)



[fig. 40] *Liuro primeiro* [-quinto] das *Ordenações*. *Nouame[n]te corrigido na segu[n]da e[m] pressam*, Lyxboa, Ioham Pedro Bonhomini, 1514.

While a ceremonial object, and made to be seen by all, being displayed on the stepped cupboard, the washbasin was in fact, as made evident by being recorded among the “silver for serving at the table” or *prata pera seruiço da mesa*, a fully functional object, regardless of the gold coating which made it so precious. Documents attest to the practical use of such silver gilt pieces of exuberant decoration, a use that has been somewhat contradicted by recent historiography, which emphasises an artificial differentiation, which was non-existent at the time, between civilian display silver from that of common use. From this woodcut by Hans Burgkmair, the Elder (†1531), dated precisely to 1514–1516 (**fig. 41**), and part of

The list of Manuel I’s plate begins with: “a silver washbasin, gilded on both sides, and decorated on the rim with foliage and with an [armillary] sphere on the centre, and weighs ten *marcos*, five *onças* and six *oitavas*”. It is not surprising that the first piece recorded is a washbasin (**see cat. nos. 1, 3, 6 and 21**), given its prominence as the most important object used for royal (and aristocratic) ceremonial dining and the first, alongside its matching ewer or water jug, to arrive at table. The ritual known in Portugal as *água-às-mãos* consisted, as we have seen, of the ritual ablution which marked the beginning and the end of meals, being both a hygienic and symbolic ritual, given that the delicacies or *iguarias* were served already cut and were almost exclusively eaten with three hands.⁵⁸ This fire-gilt basin, weighing 2,459.72 grams, would be circular, with a simple round cavetto, a flat rim decorated with an embossed foliage or *rincaux*, and a dome-shaped boss in the centre decorated with an armillary sphere, which was the personal device of Manuel I (**fig. 40**).⁵⁹

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)
At the Prince’s Table: Dining at the Lisbon Court (1500–1700)

no Palácio das Necessidades, junto com outras três peças, temos de referir esta (**fig. 42**) muito decorada bacia de água-às-mãos (Ø 57.5 cm) do reinado de D. Manuel I e que outrora pertencera a D. Fernando II e que está hoje no Palácio Nacional da Ajuda (inv. no. 5164).⁶⁰

O segundo objecto listado é: “maj’s hũa fonte de prata grande toda dourada de dentro e de fora laurada de bastiães toda e no meyo tem hũ pelycario emleuado que pesa com sua gargola de dyaboa treze marcos e tres omças e duas oytauas”. Pesando 3.076,44 gramas era extraordinariamente robusta. Este tipo de peça, pela descrição, corresponderá também a *maj’s* uma bacia para água-às-mãos. Igualmente dourada em toda a sua superfície, esta fonte era integralmente repuxada e cinzelada de *bestiães* (**veja-se cat. no. 24**), tendo no centro um pelicano relevado. O pelicano

era, de facto, o corpo da divisa pessoal de D. João II (r. 1481–1495), rei antecessor, primo e cunhado de D. Manuel como vimos já para as confeiteiras listadas no inventário *postmortem* do rei (**fig. 43**). Não deixa de ser muito relevante, política e simbolicamente, o facto de D. Manuel I a usar à sua mesa em 1514 (dezanove anos após ascender ao trono), em especial dada a preponderância ritual deste objecto na economia simbólica da mesa do rei. Tal uso reforçaria a legitimidade do rei, de quem não se supunha pudesse alguma vez cingir a coroa e que pugnou sempre por uma imagem de continuidade política. Para além da decoração de *bestiães*, um repertório típico da prataria fino-quatrocentista portuguesa, a nossa *fonte* possuía uma bica ou gárgula em forma de diabo (figuração presente em outras peças remanescentes, nomeadamente nos bicos dos gomis) o que significa que, à semelhança dos *gemellion* medievais, este faria parte de um conjunto. Um *gemellion* (do latim *geminus*, que significa gêmeo) é um par de bacias de água-às-mãos.⁶¹ Enquanto a água era deramada através da bacia com bica sobre as mãos, o excesso era amparado numa segunda bacia colocada por baixo. Fica claro como a *fonte* de D. João II correspondia à bacia com bica e que o seu uso, de alguma forma



[fig. 41] Hans Burgkmair, *A proeza do Rei Branco em conduzir os mascarados*, da série *Der Weisskunig*, Alemanha, Augsburg, ca. 1514–1516; xilogravura sobre (22,2 x 19,9 cm). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 43.3.3. | Hans Burgkmair, *The White King’s skill in conducting masquerades*, from the series *Der Weisskunig*, Germany, Augsburg, ca. 1514–1516; woodcut on paper (22.2 x 19.9 cm). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 43.3.3.

Thompson (1816–1868) at the Palácio das Necessidades, alongside three other pieces, mention should be made of this (**fig. 42**) highly decorated washbasin (Ø 57.5 cm) from the reign of Manuel I which once belonged to Fernando II and now belongs to the collections of the Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon (inv. no. 5164).⁶⁰

The second object recorded in the list is: “one more large silver fountain, gilded on both sides, with all-over decoration of beasts and in the centre an embossed pelican, and weighs with its devil-shaped gargyle thirteenth *marcos*, three *onças* and two *oitavas*”. Weighing 3,076.44 grams, it was extraordinarily hefty. From the description the recorded object falls in the category of washbasins. Gilt on the front and also on the underside, featured an all-over decoration of beasts or *bestiães* (**see cat. no. 24**), and an embossed pelican in the centre. A pelican was in fact the personal device or emblem of Manuel I’s predecessor, cousin and brother-in-law, João II as we have seen for the *confeiteiras* recorded in Manuel I’s postmortem inventory (**fig. 43**). It is therefore highly relevant, both politically and symbolically, that the king would still use it at his table in 1514 (nineteen years after his ascension to the Portuguese throne), and especially given the particular ritual importance of such an

58 Veja-se Zeev Gouarier, "L'ablution des mains et le protocole des tables royales", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française - École du Louvre, 2004, pp. 37–44.

59 Sobre a divisa pessoal de D. Manuel I, veja-se Miguel Metelo de Seixas, João Bernardo Galvão-Telles, “A pedra de armas do paço dos alcaides-mores de Óbidos: uma memória heráldica”, in Francisco Rodrigues Araújo (ed.), *Casa Nobre. Um património para o futuro*, Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, 2011, p. 125–174, *maxime* pp. 146–151.

58 See Zeev Gouarier, "L'ablution des mains et le protocole des tables royales", in Catherine Arminjon, Béatrix Saule (eds.), *Tables Royales et Festins de Cour en Europe, 1661-1789*, Paris, La Documentation française - École du Louvre, 2004, pp. 37–44.

59 On Manuel I’s personal device, see Miguel Metelo de Seixas, João Bernardo Galvão-Telles, “A pedra de armas do paço dos alcaides-mores de Óbidos: uma memória heráldica”, in Francisco Rodrigues Araújo (ed.), *Casa Nobre. Um património para o futuro*, Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, 2011, p. 125–174, *maxime* pp. 146–151.

60 Cf. Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda - Instituto Português do Património Cultural, 1991, pp. 202–203, cat. no. 320.

61 Veja-se Francis Waring Robinson, "A Limoges enamelled gemellion", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 22.4, 1943, pp. 26–28, ref. p. 27.

60 Cf. Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda - Instituto Português do Património Cultural, 1991, pp. 202–203, cat. no. 320.

antiquado à mesa de D. Manuel I reforça a interpretação quanto ao uso da prata feita e usada pelo seu poderoso antecessor. E embora não sobrevivam objectos idênticos em Portugal deste período, *fuentes* semelhantes podem encontrar-se nos tesouros catedralícios de Saragoça e Toledo.⁶² Um conjunto de *gemellion*, um com bica e outro sem, surge registado no inventário do dote da infanta D. Beatriz filha de D. Manuel I ostentando as armas de Portugal e Sabóia (as armas da recém-casada duquesa de Sabóia), a maior pesando 3.219,8 gramas e a segunda, sem bica, pesando 2.997,5 gramas. Duas outras bacias de *gemellion* douradas em partes, ambas com bicas duplas, decoradas com *bestiães* na aba e esmaltadas com as armas da mãe de D. Beatriz, D. Maria de Castela e Aragão, surgem também listadas, cada uma pesando ca. 3.200 gramas.⁶³

Depois da *fonte* a lista continua com: “hũ agomyl de prata dourado que tem na tapadoyra hũa espera e no byco hũas folhas de cardo e he laurado em partes scilicet no bojo pe e colo de Romano que pesa doze marcos e tres omças e sete oytauas”. Igualmente de prata dourada e pesando 2.864,89 gramas, tinha no topo da tampa a empresa manuelina (a esfera armilar), sendo decorado por bandas ao *romano*, portanto de *groteschi* italianos, e o bico decorado com as características folhas de cardo (*Cynara cardunculus*), fundamente recortadas e com segmentos espinhosos. De carácter renascentista, a decoração deste gomil seria semelhante a um dos poucos gomis do reinado de D. Manuel I que nos chegou, outrora na colecção de D. Fernando II e que pertence ao Palácio Nacional da Ajuda (inv. no. 5156).⁶⁴ Este gomil (**fig. 44**), maravilhoso *tour de force* da prataria portuguesa do século XVI, com sua forma globular, é remanescente de um cardo: o corpo, feito de uma única e espessa chapa de prata, é cinzelado com mestria e em relevo fundo, num emaranhado de folhas contorcidas e recortadas de cardo (**fig. 45**), com o largo pé circular decorado de forma idêntica, enquanto o colo e a tampa hemisférica são cobertos das suas brácteas ovadas, o invólucro globoso do cardo. Trabalhada apenas pela frente – como acontece nestas formas fechadas –, o alto-relevo é conseguido através do afundamento do fundo (das margens das folhas), usando de forma engenhosa os ferros de cinzelar para beliscar a superfície e fazer ressaltar o aspecto espinhoso



[fig. 42] Charles Thurston Thompson, *Plateau* (bacia de água-às-mãos de prata dourada), Portugal, Lisboa, 1866; impressão em papel albuminado (55 x 47 cm, encadernação do álbum). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 58551. | Charles Thurston Thompson, *Plateau* (silver gilt washbasin), Portugal, Lisbon, 1866; albumen print (55 x 47 cm, album cover). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 58551. - © Victoria and Albert Museum, London.

use at Manuel I's table further reinforces our interpretation of his use of plate made for and owned by his powerful predecessor. And although no similar object has survived in Portugal from this period, identical *fuentes* are recorded in the cathedral treasuries of Zaragoza and Toledo.⁶² A set of *gemellion*, one with the spout and the other without, are listed in the dowry inventory of Infanta Beatriz, daughter of Manuel I, featuring the arms of Portugal and Savoy (the arms of the newlywed Duchess of Savoy), the larger weighing 3,219.8 grams and the other, with the spout, weighing 2,997.5 grams. Two other parcel-gilt *gemellion* basins, both featuring double spouts, decorated with beasts on the rim and enamelled with the arms of Beatriz's mother Maria of Castile and Aragon are also listed, each weighing ca. 3,200 grams.⁶³

After the *fonte*, the list continues with: “one silver gilt ewer with an [armillary] sphere on its cover and some thistle leaves on the spout and decorated in some areas, namely the belly and neck which are in Roman style, and weighs twelve *marcos*, three *onças* and seven *oitavas*”. Similarly made from silver gilt and weighing 2,864.89 grams, it featured on top of the cover Manuel I's personal emblem (the armillary sphere), and was seemingly decorated with Roman-style bands (*ao Romano*), therefore Italian *groteschi*, while the spout was decorated with thistle leaves (*Cynara cardunculus*), with their sharp prickles on the margins.

object at the dining table. Such use would in fact reinforce the political standing of the king, who was never meant to hold the crown and always struggled to give some impression of political continuity. Alongside a decoration featuring beasts or *de bestiães*, a repertoire typical of late fifteenth-century Portuguese silver, our *fonte* was fitted with a devil-shaped spout or gargoyle (seen in other surviving contemporary silver pieces, namely on the spouts of ewers) which meant that, not unlike medieval *gemellion*, it would be part of a set. A *gemellion* (from the Latin *geminus*, meaning twin) is one of a pair of washbasins.⁶¹ While water was poured from the spouted bowl or basin over the hands, the excess water was caught by the second basin placed below. It is clear that João II's *fonte* acted as the first basin and its somewhat archaeological

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)

das folhas, como se pode ver pelas micrografias (**fig. 46**).

Sem surpresas, o primeiro objecto registado para a mesa do rei, depois das bacias e gomis de água-às-mãos, é o saleiro que, junto com o pão, não poderia nunca faltar à mesa, revestindo-se de uma importância transcendental, quase litúrgica, daí serem dos objectos mais sumptuosos à mesa, atingido por vezes dimensões extraordinárias (**veja-se cat. nos. 10-11**). O saleiro usado à mesa de D. Manuel I surge assim descrito: “hũ saleyro de prata todo dourado com hũas folhagens no pe que tem por pynhão hũa dormydeyra / que foy esmaltada e he laurado [de] Romano em partes com sua coroneta na cobritora que pesa omze marcos e tres oytauas com sua cayxa de coyro”. Pesando 2.535 gramas, um peso verdadeiramente excepcional, e integralmente dourado, repuxado e cinzelado com grotescos, seria de balaústre, com pé decorado de *rinceaux* e curiosamente com tampa ou *à cloche*, cujo terminal superior ou *pynhão* tinha a forma característica da cápsula bulbosa da papoila dormideira (*Papaver somniferum*). A tampa, certamente semiesférica, apresentava uma *coroneta*, vocábulo que Rafael Bluteau não regista, mas que, no castelhano coevo significa “pequena coroa”, *coroneta* ou *coronilla*. Tinha então um remate circular de engradado, ou friso vazado e flordelizado, tal como podemos ver na decoração da base circular e tampa do gomil aqui ilustrado (**veja-se fig. 44**). A sua delicadeza fazia com que, à semelhança de outras peças do tesouro manuelino, este saleiro tivesse uma caixa de couro para o guardar e transportar em maior segurança. Numa peça com tal preponderância ritual, a presença da dormideira na sua iconografia não pode ser tomada como desprovida de significação especial. Na verdade, e segundo a interpretação simbólica cristã, a dormideira surge associada à justiça, ao bom governo, à ordem e à comunidade, simbolismo que faria todo o sentido à mesa de um rei justo como Salomão, sábio como David e um *pater patriae*, tudo o que o rei aspirava ser, tal demiurgo, dominando o movimento das esferas, tal como o seu emblema armilar ajudaria a reforçar. Não sobrevivem para o caso português e para esta cronologia saleiros, deste ou doutro



[fig. 43] Ludolf de Saxónia, *A primeira parte do liuro de uita Christi*, Lisboa, Nicolau de Saxónia e Valentim Fernandes, 1495.

Although mostly Renaissance in style, some of its decoration would have been similar to one of the few surviving ewers of Manuel I's reign, at one time in the collection of Fernando II, which belongs to the Palácio Nacional da Ajuda (inv. no. 5156).⁶⁴ This ewer (**fig. 44**), a marvellous *tour de force* of sixteenth-century Portuguese silver, with its globular shape, is reminiscent of a thistle: the body, made from a single thick sheet of silver is masterfully and deeply chased in the shape of contorted thistle leaves (**fig. 45**), with a similarly decorated spreading circular foot, while the neck and cover feature the typical narrow ovate involucral bracts. Decorated only from the front – as is the norm for such closed form –, the deep high relief was achieved by sinking the ground (the leaf margins) and cleverly using the chasing tool to pinch the metal surface so as to achieve the thorny aspect of the leaves, as may be seen from the micrographs (**fig. 46**).

Not surprisingly, the first object recorded for use at the king's table, immediately after washbasins and ewers, is the saltcellar which, alongside bread, can never be absent from the table. The saltcellar was of transcendental, almost liturgical importance and sure enough one of the most sumptuous objects used at table, sometimes reaching large, truly extraordinary sizes (**see cat. nos. 10-11**). The salt used at Manuel I's table is recorded as: “one silver gilt saltcellar with some leaves on the foot and a finial shaped as an enamelled opium poppy, and decorated in some areas in Roman-style, with its foot and a perforated border on the cover, which weighs eleven *marcos* and three *onças*, with its leather box”. Weighing 2,535 grams, a truly exceptional weight, and gilt from inside to out, worked in repoussé and chased with grotesques, it would have been baluster-shaped with the foot decorated with *rinceaux* and, most curiously, featuring a cover (*à la cloche*) with a finial shaped like the bulbous capsule of an opium poppy (*Papaver somniferum*). The cover, being probably dome-shaped, had a running perforated border,

62 Letizia Arbeteta Mira, "Plata [...]", p 68.

63 Cf. António Caetano de Sousa, *Provas [...]*, Vol. 2, p. 446.

64 Cf. Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros [...]*, pp. 204-205, cat. no. 321.

61 See Francis Waring Robinson, "A Limoges enamelled gemellion", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 22.4, 1943, pp. 26-28, ref. p. 27.

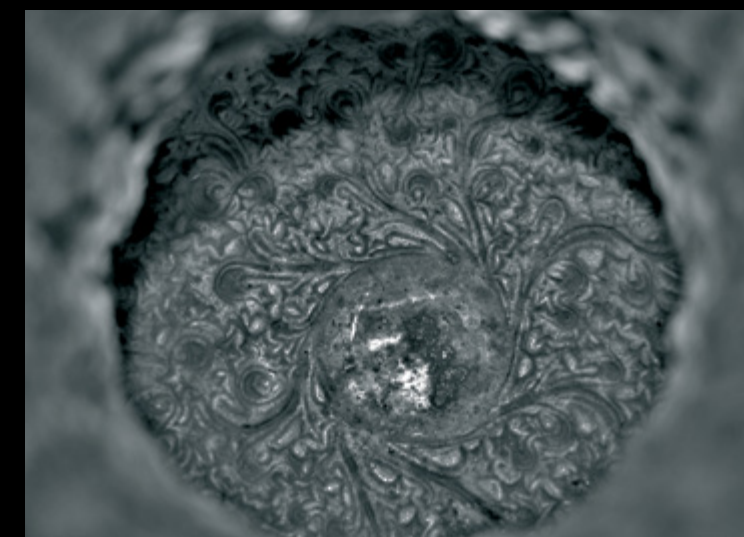
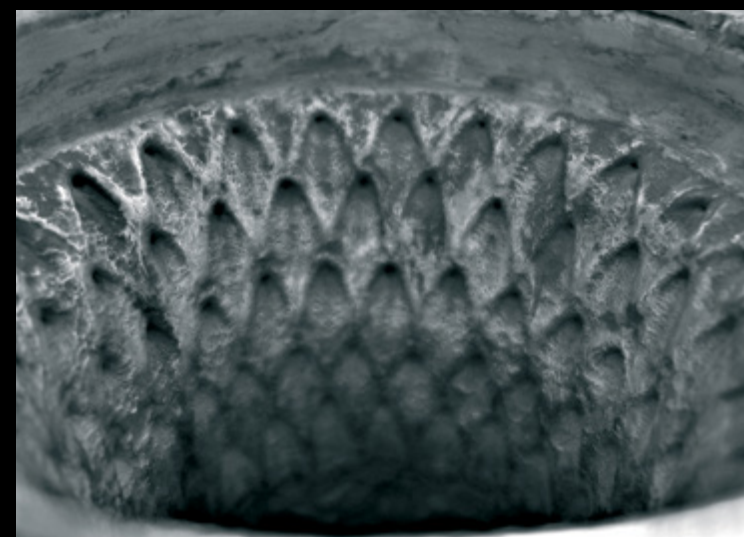
62 Letizia Arbeteta Mira, "Plata [...]", p 68.

63 Cf. António Caetano de Sousa, *Provas [...]*, Vol. 2, p. 446.

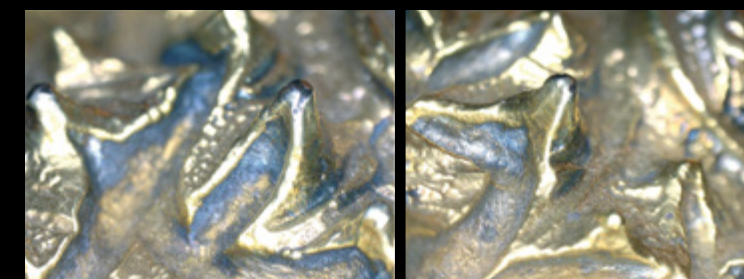
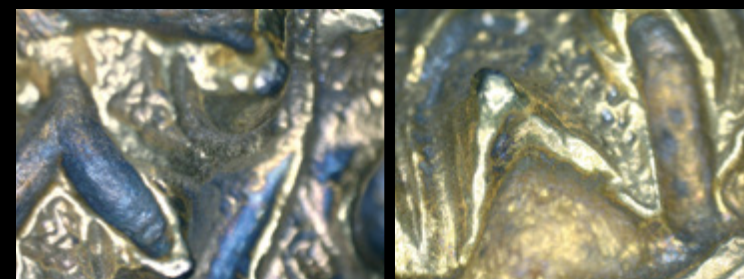
64 Cf. Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros [...]*, pp. 204-205, cat. no. 321.



[fig. 44] Anónimo, Gomil de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, ca. 1510-1520; prata dourada (47 x 18,5 x 31 cm). Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5156. | Anonymous, Silver gilt ewer, Portugal, probably Lisbon, ca. 1510-1520; silver gilt (47 x 18.5 x 31 cm). Lisbon, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5156. - © Direção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica / Manuel Silveira Ramos.



[fig. 45] Anónimo, Gomil de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, ca. 1510-1520; prata dourada (47 x 18,5 x 31 cm). Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5156 (pormenores). | Anonymous, Silver gilt ewer, Portugal, probably Lisbon, ca. 1510-1520; silver gilt (47 x 18.5 x 31 cm). Lisbon, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5156 (details). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 46] Anónimo, Gomil de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, ca. 1510-1520; prata dourada (47 x 18,5 x 31 cm). Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5156 (micrografias). | Anonymous, Silver gilt ewer, Portugal, probably Lisbon, ca. 1510-1520; silver gilt (47 x 18.5 x 31 cm). Lisbon, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5156 (micrographs). - © Hugo Miguel Crespo.

tipo. Contudo, e à exceção do objectos representados por Gregório Lopes nos seus primeiros anos (**veja-se figs. 12-13**), este saleiro seria semelhante a este com tampa que surge representado nesta outra gravura (**fig. 47**) da mesma série do *Der Weisskunig*, onde Maximiliano I é representado durante a refeição, provavelmente já no seu final, estando o doce à mesa. Entre duas copas altas, vemos o que poderá ser um saleiro com tampa.

O mesmo sentido comunitário, de concórdia e união para bem da *res publica*, encontramos na iconografia do objecto descrito imediatamente a seguir: “hũ espeçeyro de prata todo dourado feção de Romãa com hũs troços no pe que pesa noue marcos e sete omças e sete oytauas com sua cayxa de coyro”. Protegido por uma outra caixa, provavelmente também em *cuir bouilli* (couro lavrado), este objecto em forma de uma grande romã, este especieiro integralmente dourado, pesava 2.291,1 gramas. Um pequeno especieiro em prata dourada (decorado *ao Romano* com crianças na pança e uma avelã aberta como terminal), e um outro em prata esmaltada surgem registados no tesouro de D. João III em 1534, que inclui também um outro especieiro em forma de romã, provavelmente este aqui analisado.⁶⁵

A lista continua com: “dous barrys de prata de ter vynagre que tem nos bojos duas esperas cada hũ laurados de çymzel e dourados e senhas cadeas da dita prata e hũ deles com tapadoyra e o outro sem ela que pesaram ambos juntamemte treze marcos e duas oytauas”, que pesariam 1.495,1 gramas. Não se pense, como à primeira vista e apressadamente poderíamos supor, que estes *barris* seriam semelhantes na forma aos tradicionais barris para vinho. Na verdade, e como regista Raphael Bluteau na primeira acepção deste vocábulo, *barril* era: “um vaso de barro, com grande bojo, & pequeno gargalo, em que bebem os homens do campo. Toma o seu nome ou do barro, de que he composto, ou da barriga, que tem”.⁶⁶ Teria, portanto, a forma de uma garrafa muito bojuda e com colo e gargalo estreito e pequeno, sendo a réplica metálica preciosa em prata uma versão nobre do protótipo popular em terracota, muito semelhante ao cantil. Analisando a iconografia da época, e atendendo às *cadeias*, às correias de elos que surgem sempre descritos nas fontes documentais quinhentistas e que uniriam o bojo à tampa, vemos como se trata de uma garrafa de peregrino, de bojo circular achatado com argolas de suspensão dispostas nos lados do bojo, ou também no colo, e na tampa. Isto mesmo podemos ver num pormenor desta *Parábola do homem rico e Lázaro* (**fig. 48**), gravura a buril de Heirich Aldegrever († ca. 1561) datada de 1554, que nos apresenta Lázaro, no primeiro plano, mendigando por um pouco de comida, enquanto o homem rico se banqueteia com os seus convivas. As bebidas, naturalmente fora da mesa, encontram-se num recipiente tripode assente no pavimento, um refrescador, onde podemos ver um gomil e uma garrafa de correntes, portanto um barril. Dois barris idênticos com asas laterais em forma de serpente decorados com as *Sete Virtudes* num lado, e os *Sete Pecados Mortais* do outro, ostentavam também as armas de Portugal e a esfera armilar de D. Manuel I. Registados no inventário do dote da infanta D. Beatriz, cada um pesava cerca de cinco quilos (5.019,8 e 4.905,1

a *coroneta* which while Raphael Bluteau also fails to include in his early dictionary, means “small crown” in Spanish (*coroneta* or *coronilla*), a border not unlike the one seen decorating the foot and cover of the ewer illustrated above (**see fig. 44**). The delicate nature of Manuel I's salt required, not unlike other precious objects belonging to the king, a protective box, used for safekeeping and travel. The use of the opium poppy for the saltcellar's iconography is far from accidental and lacking in special meaning if one considers the importance of such objects. In fact, the Christian symbolic understanding of the opium poppy is that of justice, order and sense of community, a powerful symbol deployed at the table of a king as righteous as Salomon, wise as David and a *pater patriae*, everything that Manuel I aspired to be, a demiurge able to rule over the movement of the celestial spheres, as his personal device would further highlight. No saltcellar, following this or any other shape, has survived from this period. Nonetheless, and apart from some of the objects depicted by Gregório Lopes in his early years (**see figs. 12-13**), this salt might have been similar to the one featuring a cover in this print (**fig. 47**) from the same *Der Weisskunig* series, where Maximilian I is depicted during a meal, probably in its final stage, when dessert has arrived at the table. Amongst two large cup-shaped vessels, we see what might be a covered salt.

The same ideal of community, concord, and union for the good of the *res publica*, we find in the iconography of the next object listed: “one silver gilt spice stand inside out shaped as a pomegranate with some branches on the foot which weighs nine *marcos*, seven *onças* and seven *oitavas*, with its leather box”. Protected with a similar leather box, most probably *cuir bouilli* (tooled, embossed leather), this pomegranate-shaped vessel or spice stand weighed 2,291.1 grams. One small silver gilt spice stand (decorated in Renaissance style with children on the belly and an open hazelnut as finial), and a second one in enamelled silver are recorded in João III's treasure in 1534, which also included a similar pomegranate-shaped spice stand, which is probably one analysed here.⁶⁵

The list continues with: “two silver gilt *barrys* for vinegar with two chased [armillary] spheres each on the belly and their chains made from the same silver, and one with a cover and the other without”, which weighed together 1,495.1 grams. They were not barrels (*barrys*) as their name might suggest and neither were they shaped as wine casks. Raphael Bluteau explains us that a *barril* was: “a pottery vase with a large belly and small neck, from which uneducated men drink. The name derives either from the clay it is made from, or the belly it features”.⁶⁶ It was no doubt a bottle, with a swelling belly and a small narrow neck, a silver version of a popular shaped in pottery similar to a flask. Looking at contemporary iconography and considering the chains which connected the cover with the body, it is easy to identify it with a pilgrim bottle, with a swelling belly flattened on both sides and featuring suspension rings on the body, neck and cover. We may see this very shape on this 1554 print (**fig. 48**) by Heinrich Aldegrever († ca. 1561) depicting the *Parable of the rich man and Lazarus*. In it we see Lazarus on the foreground begging for food while the rich man is feasting with his guests.

À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)
At the Prince's Table: Dining at the Lisbon Court (1500-1700)

gramas, respectivamente).⁶⁷ Estas garrafas de D. Manuel I seriam de conter vinagre (certamente mais pequenas do que as usadas para vinho ou água) e, junto com o saleiro, o especieiro e os objectos adiante descritos, seriam utilizadas à mesa para temperar a comida do rei.

Segue-se então: “hũa çumadeira de prata bramca com hũas folhas pola borda que pesa dous marcos e seys omças e quatro oytauas”. Trata-se, pelo nome, de um objecto para fazer sumo, muito provavelmente para espremer citrinos à mesa, embora o vocábulo não surja registado por Bluteau. Provavelmente de forma circular e decorado na borda por folhagens, seria talvez semelhante à única *esprimidera* arrolada no inventário *postmortem* de Felipe II, usada, segundo Arbeteta Mira, “pera exprimir limones cuyo zumo se empleaba en la comida del rey”.⁶⁸ Dada a sua presença nesta listagem de objectos, esta *çumadeira* estaria pousada sobre a mesa e seria usada por um dos servidores do rei, para tempero ou para consumir junto com a fruta e o doce no final da refeição. Uma *çumadeira* dourada em partes surge registada no tesouro de D. João III em 1534, como possuindo um cabo torcido, e uma outra em prata branca com o terminal do cabo em forma de cabeça de serpente, o que nos oferece mais informação quanto à forma destes objectos.⁶⁹

Também relacionadas com os temperos, surgem averbadas: “sete *salsynhas* de prata que pesaram treze marcos e quatro omças”. Cada uma pesando 442,56 gramas, sensivelmente o peso de uma salva de pé baixo pequena com ca. 20 cm de diâmetro (**veja-se cat. no. 24**), trata-se de pequenos pratos covos para condimentos líquidos ou temperos, sendo tipologia conhecida à época também como *salseirinha*, um vocábulo que, ao contrário de *salsinha*, surge no *Vocabulário* de Bluteau: “o pratinho, que se põem na mesa com salsa pizada”⁷⁰ Não serviria apenas para salsa, mas também para mostarda (**veja-se cat. no. 12**) e outros condimen-



[fig. 47] Leonhard Beck, *O Rei Branco à mesa*, da série *Der Weisskunig*, Alemanha, Augsburg, ca. 1512-1516; xilogravura sobre (22 x 19,5 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1904-3655. | Leonhard Beck, *The White King at the dining table*, from the series *Der Weisskunig*, Germany, Augsburg, ca. 1512-1516; woodcut on paper (22 x 19,5 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1904-3655.

All of the drinks are naturally away from the table in a tripod vessel resting on the floor, a cooler where a ewer and a bottle with chains, therefore a *barril*, are clearly visible. Two matching *barris* with side handles shaped as serpents, fitted with chains, are listed in Infanta Beatriz dowry inventory. They were large silver gilt flasks featuring the *Seven Virtues* on one side, and the *Seven Deadly Sins* on the other, also decorated with the arms of Portugal and the armillary sphere of Manuel I. Each weighed around five kilos (5,019.8 and 4,905.1 grams, respectively).⁶⁷ Manuel I's bottles would be used for vinegar (being certainly smaller than those used for wine or water) and, alongside the salt, the spice stand, and the objects recorded immediately afterwards, would be used at the table for seasoning the king's food.

The *barris* are followed by: “one silver juice squeezer

with leaves on the rim which weighs two *marcos*, six *onças* and four *oitavas*”. Named *çumadeira*, it was clearly an object used for squeezing juice out of lemons or other citrus fruits, although Bluteau failed to include it in his dictionary. Probably circular and decorated with *rinceaux* on the rim, it would be similar to one (the only one mentioned) *esprimidera* recorded in the postmortem inventory of Felipe II and used, according to Letizia Arbeteta, to “squeeze lemon juice which was used in the king's food”.⁶⁸ Given its presence on the list, this *çumadeira* would rest on the table and be used alongside fruit and sweetmeats at dessert. A parcel-gilt silver juice squeezer is recorded in João III's treasure in 1534, as having a twisted handle, and another from white silver with its handle shaped as a serpent's head, which gives further information on the object's shape.⁶⁹

Also associated with food seasoning follow: “seven silver saucers which weighed thirteen *marcos* and four *onças*”. Each weighing 442.56 grams, similar to contemporary drinking bowls of around 20 cm in diameter (**see cat. no. 24**), these *salsynhas* were small saucer dishes

67 Cf. António Caetano de Sousa, *Provas* [...], Vol. 2, p. 449.

68 Letizia Arbeteta Mira, "Plata [...]", p. 67, n. 10.

69 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534" [...], p. 267, e 273.

70 Cf. Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino* [...], Vol. 7, p. 452.

65 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534" [...], p. 269, e 273.

66 Cf. Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino* [...], Vol. 2, p. 57.

65 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534" [...], p. 269, and 273.

66 Cf. Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino* [...], Vol. 2, p. 57.

67 Cf. António Caetano de Sousa, *Provas* [...], Vol. 2, p. 449.

68 Letizia Arbeteta Mira, "Plata [...]", p. 67, n. 10.

69 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534" [...], p. 267, and 273.



[fig. 48] Heinrich Aldegrever, *Parábola do homem rico e Lázaro*, Alemanha, 1554; gravura sobre papel (80 x 10,8 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-2660. | Heinrich Aldegrever, *Parable of the rich man and Lazarus*, Germany, 1554; engraving on paper (80 x 10.8 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-2660.

tos salgados, já que os termos *salsinha* e *salseirinha*, tal como o vocábulo inglês, *saucer*, que descende do francês antigo *saussier* (que em nada tem que ver com a *soucoupe*), provêm do latim *salsarium* que por sua vez tem origem na palavra *salsus*, ou “salgado”. Muito embora estas sete *salsynhas* da mesa manuelina não sejam descritas como possuindo qualquer decoração, devendo ser de prata lisa, o manteeiro Diogo Figueira receberia a 6 de Junho de 1516 (menos de dois anos depois) outras dez salsinhas assim descritas: “dez salsynhas de prata cada hũa com a deujsa da espera que pesaram todas juntamente dezanoue marcos e hũa omça e sete oytavas”.⁷¹ Pesando praticamente o mesmo que as anteriores, 441,3 gramas cada, estas dez salsinhas apresentavam o emblema manuelino, a esfera armilar, provavelmente repuxada na elevação hemisférica central. Estas novas peças, entregues igualmente pelo recebedor do tesouro Rui Leite, terão sido obra do ourives do rei Vicente Fernandes, figura sobre a qual não sabemos praticamente nada. O documento mais importante sobre as suas actividades é a carta de quitação datada de 4 de Maio de 1509, onde o ourives se dava como quite de toda a prata que até ao momento recebera do tesouro para fazer nova obra para o rei, no total de 1.647 marcos, ou uns impressionantes trezentos e setenta e oito quilos

used for liquid condiments and seasonings, a type of dish also known in this period as *salseirinha*, a word which unlike *salsynha*, is recorded by Bluteau as: “the small dish that is put on the table with chopped parsley [“crushed” in the original]”.⁷⁰ It was clearly used not only for parsley but also for mustard (**see cat. no. 12**) and other salty condiments, as the words *salsinha* and *salseirinha* – not unlike the English word *saucer*, which derive from the Old French *saussier* (unrelated with the *soucoupe*) – derive from the Latin word *salsarium*, from *salsus* or “salty”. Although these seven *salsynhas* used at Manuel I’s table are recorded as lacking any decoration, being of plain silver, the sergeant of the Scullery (*manteeiro*) Diogo Figueira would be entrusted on 6 June 1516 (less than two years later) with another ten *salsinhas*: “ten silver saucers each one with the [armillary] sphere device which weighed together nineteen marcos, one *onça* and seven *oitavas*”.⁷¹ Weighing almost the same as the previous ones, at 441,3 grams each, these ten saucers featured the king’s personal device prominently, and which was probably embossed on a dome-shaped central medallion. These objects, also handed over by the treasurer Rui Leite might have been the work of Manuel I’s silversmith Vicente Fernandes, of whom we know almost nothing. The most im-

⁷⁰ Cf. Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino* [...], Vol. 7, p. 452.

⁷¹ Cf. DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 65, Documento 23.

377.950,9 gramas.⁷² Seis destas salseirinhas devem ter transitado para o filho, já que seis salseirinhas com a esfera armilar surgem registadas no tesouro de D. João III em 1534.⁷³

Quanto à cutelaria de uso à mesa, a lista de 1515 regista: “dous garfos de prata que tem hũ deles hũa dormjdeyra e ho outro hũa argola que pesaram ambos dous marcos e quatro oytauas, mas também tres garfynhos pyquenos em que emtra hũ d’amoras que pesaram tres omças”, e “oyto colheres de prata que pesaram hũ marco e sejs omças e sete oytavas”. Mais abundantes à mesa do nosso rei, as colheres eram neste período a presença mais assídua na mesa aristocrática, usadas individualmente – e daí o elevado número delas aqui registado que supõe, no entanto, um número restrito de convivas, os poucos que partilham a mesa do rei – para o consumo de pratos com caldo ou doces. Trata-se, no entanto, de objectos de pequena dimensão, dado o pouco peso que apresentam, de ca. 53,8 gramas cada. As facas não surgem arroladas dado que as iguarias chegavam ao rei já devidamente preparadas da cozinha e cortadas pelo trinchante, sendo usada à mesa apenas para colher o sal, com a ponta da faca. Surpreendente é o protagonismo dos garfos, objectos cujo uso tornou-se mais comum na mesa aristocrática apenas em finais de Quinhentos, sendo já presente na corte régia portuguesa desde D. João II.⁷⁴ Significativamente à mesa de Felipe II aquando da sua morte em 1598, que comia em família e em público segundo o cerimonial borgonhês, havia tão-só quatorze, de diversos materiais.⁷⁵ Como vimos, aos convidados da corte de Lisboa eram providenciados conjuntos compostos por guardanapo, faca e garfo já em meados do século, o que é consideravelmente anterior ao que sucede nas restantes cortes europeias. Os primeiros dois garfos registados seriam certamente imponentes, dado o peso, cada um com 236,6 gramas, enquanto os três mais pequenos, com ca. 28,6 gramas cada, é provável que fossem usados para picar fruta e doce (de dentro das confeitadeiras como já discutido), sendo um deles referido precisamente como *d’amoras* (**fig. 49**).

E, por último, registam-se: “cymcoemta e noue bacyos de mamtearia de prata que tem cada hũ sua espera talhada na borda que pesaram todos Juntamente çemto e setemta e hũ marcos e çymco homças”, portanto aquilo a que hoje chamaríamos grandes pratos covos, com caldeira hemisférica profunda e aba larga, onde figurava, gravada a buril (*talhada*) a esfera armilar, a empresa pessoal do rei. As esferas, ao contrário do que acontece com as peças mais cerimoniais, surgem não no centro da peça onde assentariam as iguarias e se perderia a eficácia da mensagem emblemática, mas na aba, à semelhança do que acontece com algumas peças semelhantes ainda existentes, embora não deste exacto período. Com um peso total de 39.384,23 gramas, pesaria cada bacia 667,52 gramas, sendo certo que seriam de prata *chã*, cuidadosamente martelada por Vicente Rodrigues e oficiais ao seu serviço, de chapa lisa e fina.

A sua forma e uso é visível na gravura do *Der Weisskunig* com o imperador à mesa, estando empilhadas aos pares as bacias no aparador (**veja-se fig. 47**), como na gravura de Aldegrever da *Parábola do homem*

portant document related to Fernandes’ activities are a royal warrant of discharge from 4 May 1509 in which the silversmith declares to have given back to the king the astonishing quantity of 1,647 marcos of silver, or 337,950.9 grams, used for making silver objects for the monarch.⁷² Six of these saucers probably passed down to Manuel’s son, as six saucers with the armillary sphere are recorded in João III’s treasure in 1534.⁷³

The 1515 list also records dining utensils, such as: “two silver forks, one with a opium poppy [as finial], and the other a ring, which weighed together two marcos and four oitavas”; and also “three small forks, of which one for [eating] blackberries, which weighed together three onças, and eight silver spoons which weighed one marco, six onças and seven oitavas”. Recorded in larger numbers, the spoons were in this period more common at the princely table and for individual use – which might explain the number here recorded, for a select few guests on the king –, and used for eating broths or sweetmeats. These were nonetheless small objects considering their weight, around 53.8 grams each. Knives are not recorded since the delicacies would be served already sliced or chopped from the kitchen or prepared for the king by his carver (*trinchante*), and were used at the table only for picking up salt with their tip. It is surprising to see forks at such an early date, since their use becomes increasingly more frequent at princely and aristocratic tables towards the end of the century, although one fork is already recorded in the reign of João II.⁷⁴ As we have seen, guest at the Lisbon court were provided with a set comprising a napkin, knife and fork by the middle of the century, which was considerably earlier than in other European courts. It is curious to note that at the dining table of Felipe II at the time of his death in 1598, who dined with his family and in public following the ceremonial of the House of Burgundy, only fourteen forks, of different materials, are recorded.⁷⁵ The first two forks recorded in Manuel I’s list were undoubtedly grandiose given their weight, each one weighing 236.6 grams, while the smaller ones, weighing 28.6 grams each, were probably used for picking fruit and sweetmeats (from *confeiteiras* discussed above), one recorded as being used exclusively for eating blackberries (**fig. 49**).

The last items recorded are: “fifty-nine basins belonging to the Scullery [*mantearia*], each featuring their [armillary] sphere engraved [*talhada*] on the rim which weighed together one hundred and seventy-one marcos and five onças. These were large dishes with deep cavettos and wide rims, each one engraved with its armillary sphere, the king’s personal device. Contrary to their placement in other silver objects used at the king’s dining table, the spheres on the fifty-nine basins were set not in their centre (where the delicacies would be served upon) but on the flat rim so as to guarantee the proper reading of Manuel’s device, not unlike other known pieces of this same type albeit of slightly later manufacture. Weighing a total of 39.384,23 grams, each basin would weight 667,52 grams which, being plain and undecorated, painstakingly worked by Vicente Rodrigues and the men at his service, from thin, flat sheet silver.

Their shape and function are clearly seen from the *Der Weisskunig*

⁷² DGLAB/ANTT, *Chancelarias Régias, Chancelaria de D. Manuel I, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 36, fol. 18.

⁷³ Cf. Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534" [...], p. 271.

⁷⁴ Cf. Isabel dos Guimarães Sá, "O rei [...]", p. 203

⁷⁵ Cf. Letizia Arbeteta Mira, "Plata [...]", pp. 77-78.

⁷¹ Cf. DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 65, Documento 23.

No século XVII, com a crescente especialização das formas usadas à mesa, outros tipos de prato são listados nas fontes arquivísticas, tais como o inventário *postmortem* de 1631 de D. Garcia de Melo e Torres (ca. 1580-1630) – pai de Francisco de Melo e Torres (1620-1667), o primeiro marquês de Sande –, capitão e feitor em Goa do Estado Português da Índia. O inventário lista objectos como “de cozinha” (*pratos de cozinha*) – referidos já no século XVI e usados para trazer as iguarias da cozinha –, junto com dois pratos *de vaca*, usados para grandes peças de carne assada e, mais interessante, dois grandes pratos *de peru*, usados para servir perus assados inteiros.⁷⁹

A prata usada e à guarda da mantearia não incluía outro tipo de objectos que normalmente não fossem usados à mesa do rei. Ausentes desta lista são, obviamente, todos os objectos custodiados pela copa, que tinha o encargo sobre as taças de beber do rei (**veja-se cat. no. 24**), garrafas (**veja-se cat. nos. 25-26**), pichéis, copas e copos usados para servir água ou vinho a D. Manuel I. Não se encontrou ainda lista semelhante quanto à copa, sendo que a informação sobre tais objectos, que à excepção das taças de beber (erradamente chamadas *salvas*) não sobreviveram para este período, deve ser colhida de outras fontes documentais para além dos testemunhos visuais já aqui analisados. A partir de um

the growing specialisation of the shapes used at the table, other types are recorded in archival sources such as the 1631 postmortem inventory of Garcia de Melo e Torres (ca. 1580-1630) – father of Francisco de Melo e Torres (1620-1667), the first Marquess of Sande –, captain and financial superintendent in Goa of the Portuguese State of India. The inventory describes items such as ten dishes “of the kitchen” (*pratos de cozinha*) – already recorded in the sixteenth century and used to bring the delicacies from the kitchen –, alongside two dishes “of cow” (*de vaca*), used for large pieces of roast beef, and, most interestingly, two large dishes “of turkey”, used for holding whole roast turkeys.⁷⁹

The silver kept and used by the *mantearia* or royal Scullery did not encompass other types of object that we would also normally expect to find at the king's table. Absent from the list are, of course, all the silver objects kept by the *copa*, a department of the royal household similar to the Tudor Ewery which cared for the king's drinking bowls (**see cat. no. 24**), bottles (**see cat. nos. 25-26**), jugs, cups, and all that was used to serve water and wine to Manuel I. No similar list has been found regarding the *copa*, and information on such objects, which apart from display drinking bowls (erroneously called *salvas*) have not survived from this period, must be gathered from other documentary sources, besides the

rico e Lázaro (veja-se fig. 48), em que à mesa onde se sentam quatro convivas, está apenas uma grande bacia com o assado de onde todos certamente se servem, tirando a comida com as mãos, dado que neste período não há pratos individuais (chamados *assiette* em francês), e onde vemos um servidor trazendo mais iguarias em bacias empilhadas com as abas unidas fazendo a de cima função de tampa e mantendo quente a comida. Enquanto as cinquenta e nove bacias usadas à mesa de D. Manuel I, certamente para servir as iguarias que cada convidado retiraria para si, parecem numerosas, o seu número contrasta com os duzentos e cinquenta e dois *pratos de senijo de toda a corte* registados para o reinado de D. Sebastião (r. 1557-1578) que pesaram uns extraordinários 173.706,1 gramas.⁷⁶

A presença de um tão grande número de peças semelhantes, todas com a esfera manuelina, a par do mesmo tipo de decoração para as salsinhas, permite-nos entender estas peças enquanto verdadeiro serviço ou baixela, já que irmanadas na forma e na decoração, produzidas num mesmo tempo e cumprindo uma mesma função à mesa. Enquanto as bacias decoradas com emblemática pessoal ou heráldica são hoje muito raras – e deve mencionar-se um exemplar dourado em partes (Ø 26,4 cm) com as armas de Marguerite de Bourbon, esposa de François de Clèves, duque de Never, de ca. 1553-1554 no Musée national de la Renaissance, Écouen (inv. no. Ec. 305)⁷⁷ –, a sobrevivência de grandes serviços tal como registados na lista de D. Manuel é extraordinária, dado que objectos simples e de uso diário seriam facilmente derretidos para darem lugar a novos serviços seguindo as últimas modas. Um destes serviços sobrevive em Inglaterra, o chamado “Serviço Tudor” ou “Serviço Armada”, composto por vinte e seis pratos de prata dourada em partes gravados com as armas de Sr. Christopher Harris de Radford, Devon (†1625), e reunidos por ele entre 1581 e 1601, e que vão dos 24 aos 12 cm de diâmetro.⁷⁸ Semelhantes quanto à forma, dimensão, e unidos pela numeração riscada no tardo, revelam-nos como pratos de dimensão diversa poderiam ser dispostos na mesa, uns usados como sal-seirinhas (os mais pequenos) e outros como bacias para servir os pratos do assado, etc.

Diferentes tipos de prato e diversos usos surgem registados no cerimonial e etiqueta de mesa seguida na corte de Lisboa durante os reinados de D. João III e D. Sebastião como vimos acima: *prato das toalhas*, usado para trazer os linhos de mesa; *prato do pão*; *prato de cortar*, ou prato trinchante; *prato do assado*; e *prato de levantar*, para “levantar” o prato ou as coisas da mesa, como por exemplo os talheres individuais. Enquanto uns servem para apresentar os objectos trazidos à mesa (linhos) ou comida (pão, assados, etc.), outros são identificados pelos seus usos específicos, como os trinchantes para cortar carne ou pão – pratos normalmente pequenos circulares ou quadrados e lisos usados individualmente e dispostos à frente de cada conviva –, e os pratos de levantar.

print with the emperor at the dining table, stacked in pairs over the cupboard (**see fig. 47**), not unlike the ones depicted on Aldegrever's print on the *Parable of the rich man and Lazarus* (**see fig. 48**), in which at the table we see a large basin with a roasted chicken from which everyone picks their share with their hands, since at this time individual dishes (called *assiette* in French) were not yet in use, a servant brings more delicacies in four stacked basins, two and two with their flat rims touching and the top one acting as cover, while keeping the food warm. While the fifty-nine basins used at Manuel I's dining table, certainly to hold delicacies for every guest at the king's table to pick from, are in fact plenty, their number contrasts with the two hundred and fifty-two “serving dishes of all sorts” or *pratos de senijo de toda a corte*, recorded during th reign of Sebastian (r. 1557-1578), weighing an astonishing total of 173,706.1 grams.⁷⁶

The presence of such a high number of similar pieces, all featuring the armillary sphere, alongside identical decoration on the saucers, is evidence enough for positing the existence at this early stage of a true silver service (*baixela*), pieces with similar shapes and matching decoration produced at the same time to function together at the dining table. While extant basins similarly decorated with personal devices or heraldry are very rare – and mention should be made of one parcel-gilt example (Ø 26.4 cm) with the arms of Marguerite of Bourbon, wife of François de Clèves, Duke of Never, from ca. 1553-1554 in the Musée national de la Renaissance, Écouen (inv. no. Ec. 305)⁷⁷ –, the survival of large sets as recorded in Manuel I's list is astonishing, given that simple, everyday objects such as these, which could be easily melted down for the production of new sets following the latest fashions in silver design. One such set survives from England, the so-called “Tudor Service” or “Armada Service”, composed of twenty-six parcel-gilt silver dishes engraved with the arms of Sir Christopher Harris of Radford, Devon (†1625), and collected by him between 1581 and 1601, and which ranged between 24 and 12 cm in diameter.⁷⁸ Similar in shape, their sizes, and numbering scratched on the underside, reveal how dishes of different sizes might have been arranged at table, some used as saucers (the smaller ones), other as basins to hold roast meat dishes, etc.

Different types of dishes and their diverse uses are recorded in the dining etiquette followed at the Lisbon court during the reigns of João III and Sebastião discussed above: *prato das toalhas*, used for bringing the table linens; *prato do pão*, for bread; *prato de cortar*, or trencher dish; *prato do assado*, or roast meat dish; and *prato de levantar*, or clearing dish, used for clearing the table of, for example, the individual dining utensils. While some are used for presenting objects brought to the table (linens), or even food (bread, roast meat, etc), others are identified by specific uses, such as trenchers used to carve meat and bread – normally small circular or square flat dishes for individual use placed in front of each guest –, and the clearing dishes. In the seventeenth century, following



[fig. 49] Joris Hoefnagel e Georg Bocskay, *Amora e Silene nutans*, ca. 1561-1562, iluminura acrescentada ca. 1591-1596; iluminura a aguarela, ouro e prata, e tinta sobre pergaminho (16,6 x 12,4 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. Ms. 20, fl. 78 (pormenor recortado sobre fundo branco). | Joris Hoefnagel and Georg Bocskay, *Blackberry and Nottingham catchfly*, ca. 1561-1562, illumination added ca. 1591-1596; illumination with watercolours, gold and silver paint, and ink on parchment (16.6 x 12.4 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. Ms. 20, fol. 78 (detail, cut and paste on a white ground).

76 Cf. DGLAB/ANTT, *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios*, Livro 11, fls. 85v-86 – uma carta de quitação de 26 de Julho 1576 para o tesoureiro do rei, Jorge Ferreira de Vasconcelos, publicado em Silvina Pereira, "Arquivos Falantes. 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos", *Românica*, 7, 2008, pp. 197-227, ref. pp. 224-226.

77 Michèle Bimbenet-Privat, "Les «utensiles [...]», pp. 100-101, fig. 111.

78 Veja-se Dora Thornton, Michael Cowell, "The «Armada Service»: a Set of Late Tudor Dining Silver", *The Antiquaries Journal*, 76.1, 1996, pp. 153-180.

76 Cf. DGLAB/ANTT, *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios*, Livro 11, fols. 85v-86 – a discharge letter of 26 July 1576 to the king's treasurer Jorge Ferreira de Vasconcelos, published in Silvina Pereira, "Arquivos Falantes. 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos", *Românica*, 7, 2008, pp. 197-227, ref. pp. 224-226.

77 Michèle Bimbenet-Privat, "Les «utensiles [...]», pp. 100-101, fig. 111.

78 See Dora Thornton, Michael Cowell, "The «Armada Service»: a Set of Late Tudor Dining Silver", *The Antiquaries Journal*, 76.1, 1996, pp. 153-180.

livro de receita e despesa quanto às despesas sumptuárias do rei para o período entre 1514 e 1515, que inclui um inventário parcial do tesouro de D. Manuel I, sabemos como Vicente Fernandes, o já referido ourives da prata do rei, “em vinte e um dias de Setembro [de 1514] corregeo Vicente Fernandez hũu pichel de prata que serue na coopa que tynha o pee quebrado e o parafuso e bojo dele que pesaua vymte [e] dous marcos e duas oytavas e quebrou dele em se alimpar pera se asy correger quatro oytavas e asy fico[u] pesando vymte [e] hũu marcos sete onças [e] seis oitavas [5.041,35 gramas] e o corregeo e lhe soldou hũua chapa no bojo”.⁸⁰

Possivelmente obra de Fernandes, ou de qualquer outro ourives da prata ao serviço do rei nos finais da década de 1520, esta caldeirinha para água-benta (**fig. 50**) faz parte de um conjunto de prata litúrgica oferecida à Sé do Funchal, Madeira, tendo chegado à ilha após a morte do monarca em 1521 e hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal / Diocese do Funchal (inv. no. MASF436).⁸¹ Malgrado as adições posteriores – os querubins adicionados provavelmente por forma a conferir uma mais clara iconografia religiosa, de que nada teria na origem –, assume-se como poderoso testemunho do virtuosismo dos ourives de corte do reinado de D. Manuel I e a adopção crescente do repertório renascentista na prataria, tornada óbvia no extraordinário cinzelado das folhas de acanto que lhe decoram o ombro. Com efeito, esta caldeirinha oferecenos uma imagem muito precisa de como seriam as elevações hemisféricas centrais nas salseirinhas e bacias do rei, com sua esfera armilar relevada. Curiosamente, se lhe retirarmos a asa superior, a sua forma corresponderia na perfeição àquilo que conhecemos das confeiteiras.

Em jeito de conclusão é de referir um raro grupo de copas de beber dos inícios do século XVI que têm sido atribuídas a produção lusa



[fig. 51] Anónimo, Copa de prata dourada com tampa, Portugal, ca. 1500-1520; prata dourada (28 cm in de altura). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. M.49:1, 2-1959. | Anonymous, Silver gilt cup and cover, Portugal, ca. 1500-1520; silver gilt (28 cm in height). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. M.49:1, 2-1959. – © Victoria and Albert Museum, London.

visual testimonies already analysed. From a ledger recording the king's sumptuary expenses between 1514 and 1515, which includes a partial inventory of Manuel I's treasury, we find that Vincente Fernandes, the aforementioned royal silversmith, “repaired in 21 September 1514 a silver water jug [*pichel*] that belongs to the *copa*, which had a broken foot, screw-thread and belly, and weighed twenty-two *marcos* and two *oitavas*; and it broke during cleaning; four silver *oitavas* were added and now it weighs twenty-one *marcos*, seven *onças* and six *oitavas* [5,041.35 grams]; and he soldered a silver sheet to its belly”.⁸⁰

Possibly made by Fernandes or any other silversmith working for the king in the late 1520s, this unique holy water bucket (**fig. 50**) was part of a gift of liturgical silver made to the cathedral of Funchal, Madeira, having arrived to the island following the death of Manuel I in 1521 and now in the Museu de Arte Sacra do Funchal / Diocese do Funchal (inv. no. MASF436).⁸¹ Despite its later additions – the cherubs which were probably added in order to give a more clear religious iconography to

the piece, which in origin had none –, it stands as a powerful testimony of the virtuosity of Portuguese court silversmiths in the reign of Manuel I and the increasing adoption of Renaissance motifs in precious metalwork, which may be clearly seen in the masterfully chased acanthus leaves decorating the shoulder. Furthermore, this water bucket gives us an accurate image of how the dome-shaped bosses on the king's saucers and basins would look, with their embossed armillary sphere. Curiously, if deprived of the top handle, its shape would perfectly fit what we know of the contemporary comfit boxes or *confeiteiras*.

In conclusion, mention should be made of a rare group of drinking cups from the early part of the sixteenth century which have been at-

⁸⁰ Cf. DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 788, fl. 362.

⁸¹ Cf. Fernando António Baptista Pereira, Francisco Clode de Sousa (eds.), *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, Séculos XIV-XVI* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 122-123, cat. no. 23 (entrada catalográfica de Francisco Clode de Sousa).

⁸⁰ Cf. DGLAB/ANTT, *Núcleo Antigo*, 788, fol. 362.

⁸¹ Cf. Fernando António Baptista Pereira, Francisco Clode de Sousa (eds.), *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, Séculos XIV-XVI* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 122-123, cat. no. 23 (catalogue entry by Francisco Clode de Sousa).



[fig. 50] Anónimo, Caldeirinha de água-benta em prata, Portugal, Lisboa, ca. 1520; prata (21,3 x 24,5 cm). Funchal (Ilha da Madeira), Museu de Arte Sacra do Funchal / Diocese do Funchal, inv. no. MASF436. | Anonymous, Silver holy water bucket, Portugal, Lisbon, ca. 1520; silver (21.3 x 24.5 cm). Funchal (Ilha da Madeira), Museu de Arte Sacra do Funchal / Diocese do Funchal, inv. no. MASF436. – © Hugo Miguel Crespo.

dadas as semelhanças com taças de beber portuguesas puncionadas. Trata-se de copas globulares com tampa, elevadas sobre pés largos circulares e decoradas com “morangos” relevados – na forma do fruto da árvore *Arbutus unedo* (o *medronheiro*), conhecido em português como *medronho*. Este exemplar em prata dourada (**fig. 51**) do Victoria and Albert Museum, Londres (inv. no. M.49:1, 2–1959) apresenta uma rosca, semelhante à reparada por Fernandes, que faz a ligação entre o pé e a copa. A sua forma e decoração parecem de facto derivar de modelos medievais tardios em vidro (que por sua vez copiariam protótipos metálicos anteriores), fechando, por assim dizer, o tópico do esqueuomorfismo tal como enunciado nas primeiras linhas deste ensaio. Feitos tanto de preciosa prata e prata dourada, de exótica madrepérola, cristal de rocha de incalculável valor (**veja-se cat. nos. 33–34**) ou da tão sedutora porcelana chinesa azul e branca, os objectos usados à mesa do príncipe nos séculos XVI e XVII em Lisboa têm em comum as suas formas e usos de corte.

tributed to Portuguese manufacture, given their similarity to Portuguese marked silver drinking bowls. These are globular-shaped cups with covers raised on spreading circular feet and featuring a decoration of embossed “strawberries” – in the shape of the fruit of the *Arbutus unedo* tree (the *medronheiro*), called *medronho* in Portuguese. This silver gilt example (**fig. 51**) from the Victoria and Albert Museum, London (inv. no. M.49:1, 2–1959) features a screw-thread, similar to the one repaired by Fernandes, uniting the foot and bowl. Its shape and decoration seem in fact to derive from a late medieval glass model (which in turn might have been modelled after earlier metal prototypes), closing, so to speak, the topic of skeuomorphism mentioned in the first lines of the present essay. Made either from precious silver and gilt silver, exotic mother-of-pearl, priceless rock crystal (**see cat. nos. 33–34**) or alluring Chinese blue and white porcelain, the objects used at the princely table in sixteenth and seventeenth-century Lisbon all have in common their shapes and courtly usages.



1

Bacia de água-às-mãos

Portugal, provavelmente Lisboa
1553 (datado por inscrição)
Ø 43,2 cm
1.804 g

Uma grande bacia de prata dourada usada para a ablução ritual das mãos antes e depois da refeição, conhecido em português por *água-às-mãos* – veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo neste livro (**figs. 1, 3-4 e 8-9**). Circular, a nossa bacia apresenta caldeira profunda, elevação hemisférica no centro e aba larga e plana, ligeiramente levantada. Enquanto o medalhão central é cinzelado com uma figura alegórica derivada da Antiguidade Clássica, provavelmente representando a deusa grega Amalthea (ou a Fortuna romana) – personificada através de uma figura feminina drapeada segurando uma cornucópia da abundância na mão esquerda, sentada em frente a um altar de fogo enquanto derrama azeite sobre as chamas tal virgem vestal, remanescente dos *tondi* de estuque de Perino del Vaga (1501-1547) nas *Loggie* do Vaticano¹ – a elevação hemisférica é decorada com *groteschi* renascentistas de troféus. Em torno da elevação central, uma tarja de grotescos com plumas que, com seu fino alto-relevo, contrasta com a superfície dourada a azougue da caldeira. A aba lisa é cuidadosamente decorada por friso contínuo de grotescos e *candelabrae* com grifos, e cinco *tondi* com bustos femininos e masculinos, uns seguindo modelos da Roma Antiga remanescentes da numária, outros com figuras vestidas à moda do século XVI. Gravuras como esta (**fig. 2**) de Virgil Solis figurando *tondi* com bustos pode bem ter sido usada como modelo para a decoração da aba da nossa bacia.

¹ Veja-se Nicole Dacos, *Le Loggie di Raffaello*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.



[fig. 2] Virgil Solis, Friso de arabescos com bustos de homem e mulher, Alemanha, ca. 1530-1562; gravura sobre papel (3,5 x 13,6 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. E.2528-1930. | Virgil Solis, Arabesque frieze with busts of a man and woman, Germany, ca. 1530-1562; engraving on paper (3.5 x 13.6 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. E.2528-1930. – © Victoria and Albert Museum, London.

Silver gilt washbasin

Portugal, probably Lisbon
1553 (dated by inscription)
Ø 43.2 cm
1,804 g

A large silver gilt washbasin used for the ritual ablution of the hands before and after meals, known in Portuguese as *água-às-mãos* – see Hugo Miguel Crespo's essay in this volume (**figs. 1, 3-4 and 8-9**). Circular in shape, our basin features a deep cavetto, dome-shaped boss in the centre and a flat, slightly everted wide border. While the central flat medallion is chased with a Classical-derived allegorical figure, probably that of the Greek goddess Amalthea (the Roman Fortuna) – personified by a draped woman, holding a Horn of Plenty on her left hand, sitting before a flaming altar while pouring oil onto the flames as if a vestal virgin, reminiscent of the *tondi* in stucco made by Perino del Vaga (1501-1547) at the Vatican Loggie¹ –, the dome-shape boss is decorated with Renaissance *groteschi* featuring war trophies. Around the boss, a border of grotesques with plumes which with its fine chased high-relief contrasts with the flat fire gilt surface of the cavetto. The flat border is cleverly decorated with a running frieze of grotesques and *candelabrae* featuring griffins and six *tondi* with female and male busts, some following Ancient Roman models reminiscent of numismatics, other with figures dressed in contemporary sixteenth century attire. Engravings such as this one (**fig. 2**) by Virgil Solis featuring *tondi* with busts might have been used for the design of the border of our basin.

¹ See Nicole Dacos, *Le Loggie di Raffaello*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.



[fig. 1] Anónimo, Bacia de água-às-mãos de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, 1553 (datada por inscrição); prata dourada (Ø 43.2 cm). Coleção particular. | Anonymous, Silver gilt washbasin, Portugal, probably Lisbon, 1553 (dated by inscription); silver gilt (Ø 43.2 cm). Private collection. – © Courtesy Sotheby's, London.

Um dos aspectos mais interessantes da nossa bacia é a sua data inscrita no medalhão central onde lemos claramente “1553”. Prataria portuguesa datada deste período e importância é extremamente rara e ajuda-nos a datar por aproximação os poucos idênticos exemplares remanescentes. De contrário, embora certamente úteis, os punções permitem-nos tão-só identificar o centro de produção das raras peças marcadas. Embora grotescos – derivados da descoberta, em Roma e nos seus arredores, de antigas casas romanas e suas decorações pintadas que permaneceram soterradas durante séculos, em especial as ruínas do extravagante palácio de Nero, ou Domus Aurea² – fizessem já parte da decoração da prataria portuguesa produzida

² Veja-se Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesque à la Renaissance*, London – Leiden, The Warburg Institute, University of London – E.J. Brill, 1969.

One of the most important aspects of our basin is the dated inscription on the central medallion, which clearly reads “1553”. Dated Portuguese silver objects of this period and importance are extremely rare and help us date by approximation the few surviving similar objects. In comparison, while certainly helpful, silver marks can only go so far as to identify the centre of production of the rare surviving marked pieces. While Renaissance grotesques – derived from the discovery in Rome and its countryside of Ancient Roman houses and their painted decorations which had lain buried for centuries, especially the ruins of the extravagant palace of Nero, the Domus Aurea² – were already part

² See Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesque à la Renaissance*, London – Leiden, The Warburg Institute, University of London – E.J. Brill, 1969.

[fig. 3] Anónimo, Bacia de água-às-mãos de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, 1553 (datada por inscrição); prata dourada (Ø 43.2 cm). Coleção particular (pormenor). | Anonymous, Silver gilt washbasin, Portugal, probably Lisbon, 1553 (dated by inscription); silver gilt (Ø 43.2 cm). Private collection (detail). – © Courtesy Sotheby's, London.

[fig. 4] Anónimo, Bacia de água-às-mãos de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, 1553 (datada por inscrição); prata dourada (Ø 43.2 cm). Coleção particular (pormenor). | Anonymous, Silver gilt washbasin, Portugal, probably Lisbon, 1553 (dated by inscription); silver gilt (Ø 43.2 cm). Private collection (detail). – © Courtesy Sotheby's, London.





[figs. 5-6] Anónimo, Cálice de prata dourada, Portugal, ca. 1550; prata dourada (29,5 x Ø 16 cm). Santa Cruz (Ilha da Madeira), Igreja Matriz de Santa Cruz (pormenor). | Anonymous, Silver gilt calix, Portugal, ca. 1550; silver gilt (29.5 x Ø 16 cm). Santa Cruz (Madeira Island), Parish Church of Santa Cruz (detail). - © Hugo Miguel Crespo



durante o reinado de D. Manuel I (r. 1495-1521) como potenciado pela presença de importantes manuscritos italianos segundo o novo estilo na corte de Lisboa, nomeadamente florentinos, a decoração de grotescos que podemos observar na nossa bacia, conquanto num estilo mais sóbrio, pode de facto estar relacionada com uma segunda vaga de gravuras de grotescos cuja influência pôde ser identificada através da análise dos volumes que compõem a *Leitura Nova*, uma colecção de manuscritos finamente iluminados (contendo “releituras” de documentos antigos) produzida entre 1504 e 1552 e que muito nos ajuda a perceber o uso de gravuras ornamentais nas artes decorativas portuguesas deste período. Enquanto uma primeira vaga de influência é evidente pelo uso de gravuras ornamentais de Zoan Andrea (†1505) ou Agostino de’ Musi (†1540) nos volumes da *Leitura Nova* de ca. 1511-1517, a segunda, de ca. 1552, revela a influência de um tipo mais puro e refinado de grotescos derivados de gravuras de Giovanni da Udine (†1561) e seus seguidores flamengos.³ É precisamente esse tipo de gravuras ornamentais mais refinadas, mais livres do *horror vacui* típico da produção anterior que encontra-

the design of earlier Portuguese silver during the reign of Manuel I (r. 1495-1521) prompted by the presence of important Italian manuscripts, namely Florentine, in the new style at the Lisbon court, the grotesque decoration featured on our basin, while following a more sober composition may in fact be related with a second wave of grotesque prints which have been identified from the analysis of the volumes forming the *Leitura Nova*, a royal collection of finely illuminated manuscripts (containing “new readings” of old Portuguese documents) produced between 1504 and 1552 which shed much light on the use of ornamental prints in Portuguese decorative arts of the period. While the first wave of influence is clear from the use of decorative prints by Zoan Andrea (†1505) or Agostino de’ Musi (†1540) in the volumes of the *Leitura Nova* ca. 1511-1517, the second one, from around 1552 show the influence of a pure, more refined *groteschi* derived from prints by Giovanni da Udine (†1561) and his Flemish followers.³ It is precisely these more refined ornaments, less constrained by the previous *horror vacui* that we see in the decoration of our basin. This new style is very

mos na decoração da nossa bacia. Este novo estilo é evidente no friso recortado em redor da elevação central, que apresenta plumas ou penas de avestruz (fig. 4). Plumais idênticas fazem a decoração do largo pé circular magnificamente cinzelada neste cálice de prata do mesmo período na Igreja Matriz de Santa Cruz, Madeira (figs. 5-6).⁴

Esta rara e importante bacia pertence a um selecto grupo de peças semelhantes, na maioria coleccionadas pelo rei D. Fernando II (1816-1885) na segunda metade do século XIX e expostas no Palácio das Necessidades, Lisboa, do qual algumas (dez peças) pertencem agora à colecção do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.⁵ Com efeito, nesta foto (fig. 7) da presente bacia em 1866 por Charles Thurston Thompson (1816-1868), a tabela refere que foi tirada no Palácio das Necessidades. Ostentando o monograma do rei - um “F” gótico coroadado - e um número de inventário gravado - “No. 6” (fig. 8) -, a nossa bacia fez parte da colecção de prataria histórica portuguesa que se encontrava separada da colecção da Coroa Portuguesa maioritariamente utilizada para cerimonial e exposição pública.⁶



[fig. 8] Anónimo, Bacia de água-às-mãos de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, 1553 (datada por inscrição); prata dourada (Ø 43.2 cm). Colecção particular (pormenor). | Anonymous, Silver gilt washbasin, Portugal, probably Lisbon, 1553 (dated by inscription); silver gilt (Ø 43.2 cm). Private collection (detail). - © Courtesy Sotheby's, London.

clear from the shaped border around the central boss, which features plumes or ostrich feathers (fig. 4). Similar plumes may be seen on the spread circular foot of a masterfully chased silver calix of the same period from the Parish Church of Santa Cruz, Madeira (figs. 5-6).⁴

This highly important and rare washbasin belongs to a rare group of similar pieces, mostly collected by Fernando II of Portugal (1816-1885) in the second half of the nineteenth century and put on display at the Palácio das Necessidades, Lisboa, of which a few (ten pieces) now belong to the collection of the Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon.⁵ In fact, in this photo (fig. 7) of the present washbasin from 1866 by Charles Thurston Thompson

(1816-1868), the label states that it was taken at the Palácio das Necessidades. Bearing both the king's cypher - a crowned Gothic “F” - and an engraved inventory number - “No. 6” (fig. 8) -, our basin was part of his own collection of antique Portuguese silver which was set apart from the silver collection belonging to the Portuguese Crown, mostly used for ceremonial and display.⁶

4 Cf. Fernando António Baptista Pereira, Francisco Clode de Sousa (eds.), *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, Séculos XV-XVI* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 200-201, cat. no. 56 (entrada catalográfica de Francisco Clode de Sousa).
5 Veja-se Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda - Instituto Português do Património Cultural, 1991.
6 Veja-se Maria do Rosário Jardim, Inês Libano Monteiro, "A prata do solene aparato da coroa portuguesa (a partir da 2.ª metade do século XVIII). Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII", *Revista de Artes Decorativas*, 4, 2010, pp. 11-48, ref. p. 14.

4 Cf. Fernando António Baptista Pereira, Francisco Clode de Sousa (eds.), *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, Séculos XV-XVI* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 200-201, cat. no. 56 (catalogue entry by Francisco Clode de Sousa).
5 See Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda - Instituto Português do Património Cultural, 1991.
6 See Maria do Rosário Jardim, Inês Libano Monteiro, "A prata do solene aparato da coroa portuguesa (a partir da 2.ª metade do século XVIII). Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII", *Revista de Artes Decorativas*, 4, 2010, pp. 11-48, ref. p. 14.

[fig. 9] Anónimo, Bacia de água-às-mãos de prata dourada, Portugal, provavelmente Lisboa, 1553 (datada por inscrição); prata dourada (Ø 43.2 cm). Colecção particular (pormenor). | Anonymous, Silver gilt washbasin, Portugal, probably Lisbon, 1553 (dated by inscription); silver gilt (Ø 43.2 cm). Private collection (detail). - © Courtesy Sotheby's, London.



3 Veja-se Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977, pp. 105-168, ref. p. 121.

3 See Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977, pp. 105-168, ref. p. 121.

2

Gomil de prata dourada

Península Ibérica, provavelmente Espanha
ca. 1590-1600
33,5 x 17,5 x 13,5 cm
1.727 g

Este gomil de prata dourada em forma de balaústre, de corpo ovóide assente num pé circular baixo, decorado com godrões e um nó simples em forma de disco, colo alto e bico saliente, apresenta uma asa alta em forma de ponto de interrogação, assente, junto ao colo, sobre a charneira hemisférica da tampa que cobre o bico. O corpo ovóide, batido a partir de uma chapa de prata, é decorado na parte inferior por oito costelas verticais, por fundição e de tipo arquitectónico, dispostas radialmente e entrecortadas por palmetas finamente gravadas a cinzel junto ao nó do pé. No ombro vemos quatro mascarões grotescos de fundição, finamente cinzelados, emoldurados por cartelas de obra de laço e festões de frutos também gravados. A junção do colo saliente – também este batido a partir de uma chapa de prata –, ao corpo é dissimulada por modenatura escalonada no seu rebordo inferior. Com uma constrição anular (modenatura), o colo – com ligeiro vinco na zona do bico que acentua a sua forma aberta –, é decorado abaixo do bico por um mascarão feminino de fundição, enquanto o rebordo superior é moldurado por meia-cana encordoadá. A asa, feita por fundição com terminais enrolados em voluta, parcialmente oca e soldada à charneira esférica da tampa, decorada por folha de acanto que desce ao colo, apresenta uma decoração alteada de meias-pérolas e almofadas rectangulares. O pé, feito por fundição e depois torneado, atarraxa-se através de rosca. A decoração do nosso gomil, com cartelas de obra de laço (*strapwork* ou *cuir*) bem desenhadas, é finamente incisa a cinzel (cinzelada), criando um belo contraste entre a superfície lisa e dourada a mercúrio com a decoração como que incisa e pontilhada.

A forma do nosso gomil é remanescente da *oinochóe* da Grécia Antiga – οἰνοχόη, de οἶνος (*óinos*), “vinho” e χέω (*khéō*), “Eu derramo” –, um vaso para vinho que se caracteriza por um corpo ovóide assente num pé circular baixo, asa alta e enrolada e um bico trilobado. Esta forma difundiu-se sobremaneira a partir dos anos de 1530 com a publicação de uma série de gravuras – pretensamente representando vasos do período romano – de Agostino de’ Musi, melhor conhecido por Agostino Veneziano (ca. 1490-1540). Publicada em Roma por Antonio Salamanca entre 1530 e 1531, a série, não numerada, é composta por doze gravuras de modelos para vasos, todas apresentando o monograma de Agostino e um texto latino que diz: “*Sic Romæ antiqui sculptores ex ære et marmore faciebant*”, ou “Feitas em Roma a partir de esculturas antigas em mármore e bronze”. Dado que alguns dos modelos incluem leões, rosas e anéis de diamante dos Medici – símbolos do papa Leone X (r. 1513-1521) – já se sugeriu que os desenhos originais teriam sido produzidos no entorno de Raffaello (†1520) e Giulio Romano por volta de 1520 e apenas vagamente inspirados em

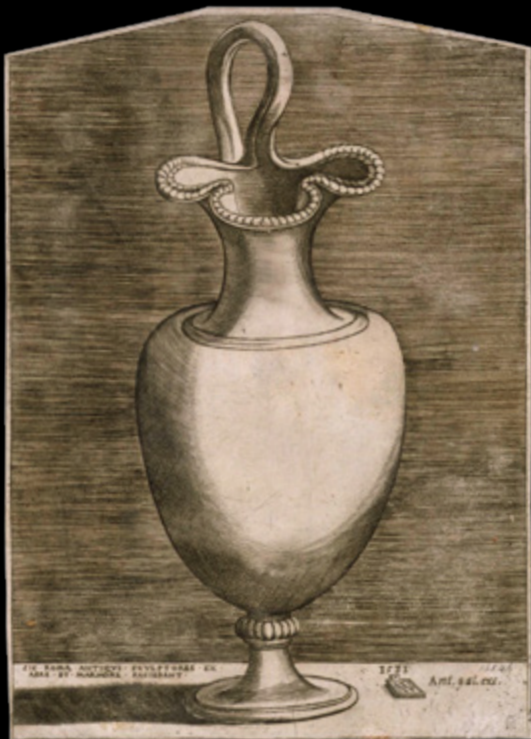
Silver gilt ewer

Iberian Peninsula, probably Spain
ca. 1590-1600
33.5 x 17.5 x 13.5 cm
1,727 g

A baluster-shaped silver gilt ewer with an ovoid body resting on a low circular stepped foot, and decorated with gadroons and a simple disc-shaped knot, a high neck with a flared spout and set – on top of a ball-shaped hinge fitted with a tilting cover –, with a high curling handle in the form of a question mark. The ovoid body, raised from sheet silver, is decorated on the lower section with eight vertical cast ribs, architectural in style, placed radially, and interspersed with finely chisel engraved palmettes near the knob of the foot. On the shoulder, four cast and finely chased grotesque masks, bordered by *strapwork* cartouches and festoons of fruit similarly engraved. The joint of the flared neck – also raised from sheet silver – to the body is concealed by a stepped moulding on its lower edge. Set with a raised annular moulding on its waist, the neck – with a slight groove which further highlights its flared shape –, is decorated below the spout with a cast female mask, while the upper mouthrim is set with a cast cord-like moulding on the edge. The partially hollow cast handle, attached on the ball-shaped mechanism of the cover, decorated with an acanthus leaf, features a raised decoration of dots and rectangular panels and has curled terminals. The foot, cast and finished with a lathe, is attached to the body with a screw-thread. The overall decoration of our ewer, featuring well-defined *strapwork* cartouches, is finely chisel engraved (chased), thereby creating a contrast between the smooth fire gilded surface and the incised and dotted decoration.

The shape of our ewer is reminiscent of the Ancient Greek *oinochóe* – οἰνοχόη, from οἶνος (*óinos*), “wine” and χέω (*khéō*), “I pour” –, a wine vessel characterised by an ovoid body resting on a circular foot fitted with a high, curling handle and a three-lipped or trefoil mouth. This classically-derived shape became fashionable in the 1530s with the publication of a series of engravings – purportedly depicting recently-discovered Ancient Roman vessels – by Agostino de’ Musi, better known as Agostino Veneziano (ca. 1490-1540). Published in Rome by Antonio Salamanca between 1530 and 1531, the set comprises twelve unnumbered vase designs, all bearing Agostino’s monogram and a text in Latin which reads “*Sic Romæ antiqui sculptores ex ære et marmore faciebant*” or “Made in Rome after antique bronze and marble sculptures”. Given that some of the designs include lions, roses and Medici diamond rings – symbols of pope Leone X (r. 1513-1521) –, it has been suggested that the original drawings were made in the circle of Raffaello (†1520) and Giulio Romano around 1520, which are only vaguely inspired by





[fig. 1] Agostino de' Musi, Modelo para gomil, Itália, Roma, 1531; gravura a buril sobre papel (23.7 x 17.3 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 16846. | Agostino de' Musi, Model for a ewer, Italy, Rome, 1531; engraving on paper (23.7 x 17.3 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 16846. - © Victoria and Albert Museum, London.



[fig. 2] Agostino de' Musi, Modelo para gomil, Itália, Roma, 1531; gravura a buril sobre papel (25.3 x 16.9 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 16842. | Agostino de' Musi, Model for a ewer, Italy, Rome, 1531; engraving on paper (25.3 x 16.9 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 16842. - © Victoria and Albert Museum, London.



[fig. 3] Agostino de' Musi, Modelo para gomil, Itália, Roma, 1531; gravura a buril sobre papel (25.9 x 18.5 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 16843. | Agostino de' Musi, Model for a ewer, Italy, Rome, 1531; engraving on paper (25.9 x 18.5 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 16843. - © Victoria and Albert Museum, London.



[fig. 4] Francisco Enriquez, Gomil de prata, Espanha, ca. 1550-1600; prata (35 cm de altura). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. NG-NM-583. | Francisco Enriquez, Silver ewer, Spain, ca. 1550-1600; silver (35 cm in height). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. NG-NM-583.

vasos autênticos da Antiguidade.¹ Conhecem-se duas edições posteriores, uma de Leonardo da Udine, publicada entre 1542 e 1544, com a inscrição “*ex Romanis antiquitatibus*”, e uma terceira, de Enea Vico, publicada em 1543 com a inscrição “*Romæ ab antiquo repertum*”.²

Três destas gravuras de Agostino representam *oinochôai*: uma, praticamente isenta de decoração (fig. 1), vista de frente com o bico trilobado (com uma meia-cana encordoadá no rebordo), é de forma ovóide, assenta num pé em trompette com nó de bola achatada e gomada, e apresenta uma asa enrolada que liga o ombro ao rebordo do bico; uma outra, vista da esquerda (fig. 2), apresenta corpo ovóide e pé semelhantes, decorada no ombro por friso de godrões com fino emolduramento

a dissimular a junção com o colo (semelhante ao anterior), com grinaldas suspensas de caranguejos em alto-relevo e um grande mascarão grotesco no bojo, com uma máscara idêntica do lado oposto na base da asa, na qual assenta uma pata de leão que se desenvolve na asa alta e recurva num leão que se assoma sobre o bico; a terceira, também vista da esquerda (fig. 3), é semelhante à anterior quanto à forma, com seu corpo ovóide, mais largo no ombro, colo cintado e largo bico, com a ligação à asa enrolada de forma quase esférica, é decorada por quatro máscaras interligadas por festões simples, uma delas em forma de homem de barbas na base da asa. Estas gravuras de ampla circulação inspirariam não apenas versões em metal precioso, mas também em cobre esmaltado, cerâmica e vidro.

Seguindo claramente uma das gravuras de Agostino, nomeadamente a segunda que referimos, embora desprovido de bico trilobado – já que apresenta ainda o bico tubular recurvo aplicado, típico dos gomil dos inícios do século XVI – e também do leão agachado (talvez se tenha perdido junto com a tampa, hoje inexistente), este gomil de prata do Rijksmuseum, Amsterdão (fig. 4), de corpo ovóide e pé baixo circular e escalonado, apresenta costelas verticais semelhantes às do presente gomil de prata dourada – uma característica da prataria quinhentista espanhola e portuguesa. Um raro exemplar de prataria doméstica espanhola, o “gomil de Piet Heyn” como é conhecido, apresenta punção de



[fig. 5] Anónimo, Gomil de prata, Península Ibéria, possivelmente Espanha, ca. 1590-1600; prata (36.5 cm de altura). Londres, coleção particular (?). | Anonymous, Silver ewer, Iberian Peninsula, possibly Spain, ca. 1590-1600; silver (36.5 cm in height). London, private collection (?).

on the shoulder with a band of gadroons and a fine moulding concealing the attachment to the neck (identical to the previous one) and with garlands suspending from crabs in high relief and a large grotesque mask on the belly, opposite to a similar mask on the base of the handle, upon which rests a lion's paw that develops into the high curling handle, with a crouching lion set on the rim opposite the spout; the third, also seen from the left (fig. 3), is identical to the present ewer in shape, with its ovoid body, slightly larger on the shoulder, waisted flaring neck with projecting spout and with a ball-shaped attachment to the high curling handle, is decorated with four masks connected by simple festoons, one shaped as a bearded man set on the base of the handle. Such highly circulated printed designs would inspire examples made not only from precious metals but also from enamelled copper, ceramics and glass.

Clearly modelled after Agostino's engravings, namely the second one discussed, albeit lacking the trefoil mouth – as it retains the attached tubular curved spout typical of early sixteenth-century ewers – and the crouching lion (possibly lost together with its missing cover), this silver ewer in the Rijksmuseum, Amsterdam (fig. 4), with an ovoid body and a low stepped circular foot, features vertical ribs not unlike the present silver gilt ewer – a feature somewhat typical of Spanish and Portuguese sixteenth-century silver. A rare example of Spanish secular plate of the sixteenth century, the so-called Piet Heyn ewer bears the maker's mark

authentic vessels from Antiquity.¹ Two subsequent editions of these designs are known, one by Leonardo da Udine published between 1542 and 1544, with the inscription “*ex Romanis antiquitatibus*”, and the third by Enea Vico, published in 1543 with the inscription “*Romæ ab antiquo repertum*”.²

Three of Agostino's engravings depict *oinochôai*: one, almost totally undecorated (fig. 1), seen from the front with the trefoil-shaped mouth (set with a cord-like moulding on the rim) of the vessel facing forwards, is ovoid in shape, rests on a small trumpet-shaped foot with a ribbed flatted ball-shaped knot and is fitted with a high curling handle connecting the shoulder to the rim; one other, seen from the left (fig. 2), features a similar ovoid body and foot, decorated

1 See Arnold Nesselrath, *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London, Warburg Institute, 1993, pp. 26-28.
2 See J.F. Hayward, "Some Spurious Antique Vase Designs of the Sixteenth Century", *The Burlington Magazine*, 114.831, 1972, pp. 376, 378-386.

1 See Arnold Nesselrath, *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London, Warburg Institute, 1993, pp. 26-28.
2 See J.F. Hayward, "Some Spurious Antique Vase Designs of the Sixteenth Century", *The Burlington Magazine*, 114.831, 1972, pp. 376, 378-386.



[fig. 6] Bernhard Zan, Modelo para um gomil (da série *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Alemanha, Ansbach, 1584; gravura picotada sobre papel (29,8 x 16,9 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1907,0515.23. | Bernhard Zan, Model for a ewer (from the series *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Germany, Ansbach, 1584; punched engraving on paper (29.8 x 16.9 cm). London, British Museum, inv. no. 1907,0515.23. - © The Trustees of the British Museum.





[fig. 7] Bernhard Zan, Modelo para o pé de um vaso e segmentos de pratos ou taças (da série *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Alemanha, Ansbach, 1581; gravura picotada sobre papel (13,9 x 13,8 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1863,0214.713.+ . | Bernhard Zan, Model for a vessel feet and segments of plates or bowls (from the series *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Germany, Ansbach, 1581; punched engraving on paper (13.9 x 13.8 cm). London, British Museum, inv. no. 1863,0214.713.+ . - © The Trustees of the British Museum.

Francisco Enriquez e data da segunda metade do século XVI. Fazia parte da carga da “frota espanhola da prata” – conhecida em espanhol simplesmente por *Flota de Índias* ou Frota das Índias, à semelhança da nossa Carreira da Índia, a ligação anual estabelecida em 1566 entre Espanha e os seus territórios americanos do outro lado do Atlântico – tomada por Piet Heyn (1577-1629) por ordem da Companhia das Índias Ocidentais em 1628, data gravada na base do pé.³ Um gomil sem marcas em tudo semelhante ao presente – diferindo apenas na pega em forma de grifo da tampa, e na ausência de decoração incisa entre as cartelas com obra de laço e de godrões no pé escalonado – outrora numa colecção particular de Londres, foi publicado por J.F. Hayward no seu livro clássico sobre prataria maneirista (fig. 5), que o atribui a oficina espanhola e o data do primeiro quartel do século XVII.⁴ Embora a alta qualidade de ambos não exclua uma origem portuguesa, o que é facto é que pouco sobrevive da nossa prataria doméstica para que possamos fazer uma atribuição melhor informada. Como quer que seja, o facto do nosso gomil ostentar marcas portuguesas, se bem que mais tardias – veja-se discussão em baixo –, reforça uma possível origem lusa.

A decoração de obra de laço (*strapwork*) utilizada no nosso gomil (e no publicado por Hayward) inspira-se claramente numa série de quarenta gravuras a buril de Berhard Zan – ourives e gravador –, gravadas e datadas de 1580-1581, publicadas pela primeira vez em Nuremberga, e



[fig. 8] Bernhard Zan, Modelo para a copa de um vaso (da série *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Alemanha, Ansbach, 1581; gravura picotada sobre papel (13,3 x 11,8 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1917,0609.61. | Bernhard Zan, Model for the cup of a vessel (from the series *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Germany, Ansbach, 1581; punched engraving on paper (13.3 x 11.8 cm). London, British Museum, inv. no. 1917,0609.61. - © The Trustees of the British Museum.

of Francisco Enriquez and dates from the second half of the sixteenth century. It was part of the cargo of the so-called Spanish Silver Fleet – known in Spanish simply as *Flota de Índias* or Fleet of the Indies, not unlike the Portuguese *Carreira da Índia* or India Run, it was convoy system adopted in 1566 linking Spain with its territories in America across the Atlantic – that Piet Heyn (1577-1629) captured by order of the Dutch West India Company in 1628, a date engraved on the underside of the foot.³ An unmarked silver gilt ewer matching the present one – differing only in the griffin-shaped small cover handle, the absence of engraved decoration between the *strapwork* cartouches and of gadroons on the stepped foot – at the time in a private collection in London, was published by J.F. Hayward in his authoritative book on Mannerist silver (fig. 5), who attributed it to a Spanish workshop and dated it to the first quarter of the seventeenth century.⁴ While the high quality of both pieces does not exclude a possible Portuguese origin, the fact remains that little of our secular plate survives from that period which could provide better information for a more definitive attribution. In any case, the fact that our ewer bears, albeit later, Portuguese silver marks – see discussion below – strengthens a possible Portuguese origin.

The *strapwork* decoration used for the creation of our ewer (and the one published by Hayward) is clearly derived from a series of forty plates by Bernhard Zan – a trained goldsmith and printmaker –, en-



[fig. 9] Bernhard Zan, Modelo para uma copa (da série *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Alemanha, Ansbach, 1581; gravura picotada sobre papel (24,5 x 10,5 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1863,0214.730. | Bernhard Zan, Model for a cup (from the series *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Germany, Ansbach, 1581; punched engraving on paper (24.5 x 10.5 cm). London, British Museum, inv. no. 1863,0214.730. - © The Trustees of the British Museum.

numa segunda edição, pelo ourives Stefan Herman com o título *Allerley Gebuntznierte Fisinungen* em Ansbach, 1584. A dependência entre o modelo impresso – na verdade gravuras picotas que seriam usadas como molde ou cartões para ourives⁵ – e o nosso gomil é evidente não apenas na forma geral do gomil representado nesta gravura (fig. 6), mas também na relação entre a obra de laço plana e as cartelas de *ferronerie* – linguagem derivada dos grotescos flamengos em voga a partir de meados do século XVI –, as máscaras, os arranjos de fruta e os festões de flores. Enquanto o gomil de prata dourada pugna pela sobriedade, com os motivos decorativos elegantemente dispostos na superfície do metal, a relação entre linha, fundo pontilhado e vazio de decoração é rigorosamente coincidente com o que vemos nesta série de Bernhard Zan. Diferentes gravuras da série foram utilizadas: as máscaras de fundição, enquanto tudo idênticas à desta gravura (fig. 7), que nos apresenta diferentes elementos decorativos passíveis de serem utilizados no pé e nó de uma taça e na a aba de um prato, assemelham-se as duas máscaras que surgem de forma proeminente neste modelo para a copa alteada de uma taça ou copo (fig. 8), e nesta copa em forma de pera invertida (fig. 9). Esta gravura (fig. 10) com elementos de-



[fig. 10] Bernhard Zan, Medalhões para decoração de vasos (da série *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Alemanha, Ansbach, 1581; gravura picotada sobre papel (14 x 13,7 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1863,0214.719. | Bernhard Zan, Medallions for vessel decoration (from the series *Allerley Gebuntznierte Fisinungen*), Germany, Ansbach, 1581; punched engraving on paper (14 x 13.7 cm). London, British Museum, inv. no. 1863,0214.719. - © The Trustees of the British Museum.

graved and dated 1580-1581 first published in Nuremberg and with a second edition by the goldsmith Stefan Herman under the title *Allerley Gebuntznierte Fisinungen* in Ansbach, in 1584. The relationship between the printed design – actually punched engravings to be used as models or cartoons for silversmiths⁵ – and our ewer is evident not only from the general shape of the ewer depicted on this print (fig. 6) but also the rapport between the flat *strapwork* and *ferronerie* cartouches – derived from the so-called Flemish Grotesques fashionable since the mid-sixteenth century –, the masks, and the clusters of fruit and floral festoons. While the silver gilt ewer is more sober in style, with the decorative motifs elegantly placed on the metal surface, the relationship between line, dotted ground and blanks is virtually the same as those found in this printed series by Bernhard Zan. Different prints of this series were used: the cast, chased masks, while almost matching one on this plate (fig. 7), a print with different decorative elements that could be used for the foot and stem (knob) of a cup and for a broad rim of a plate, are reminiscent of two masks that feature prominently on this model for an elongated bowl of a cup or goblet (fig. 8) and on this inverted-pear shaped cup (fig. 9). This print (fig. 10), with decorative motifs and

5 Este método de produção de gravuras é uma adaptação da técnica de gravação picotada usada faz muito por ourives, quer como modo preparatório para a decoração da superfície, quer como método ornamental. Antes de se passar ao repuxado, o ourives delimitaria as áreas a decorar através de finas linhas picotadas feitas no metal com um cinzel ou ponteiro (veja-se cat. no. 24). Se se desejasse um registo do esquema ou modelo, far-se-ia um decalque ou até uma impressão a tinta em papel. Sobre estas gravuras picotadas, veja-se August Winkler, "Die Gefäß- und Punzenstecher der deutschen Hochrenaissance", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1892, pp. 93-107.

5 This method of making prints was an adaptation of the punch engraving technique long used by goldsmiths either as a preparatory step in the decoration of the metal or as an ornamental process. Before embossing the metal, the goldsmith would designate the areas to be decorated with fine lines of dots driven into the metal by a punch (see cat. no. 24). If a record of the design was desired, a rubbing or even an inked impression could be made on paper. On these punch engravings, see August Winkler, "Die Gefäß- und Punzenstecher der deutschen Hochrenaissance", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1892, pp. 93-107.

3 Veja-se Benno van Tilburg, "Piet Heyn en de verovering van de Zilvervloot", *Rijksmuseum Kunstkrant*, 19.3, 1993, pp. 19-22.

4 J.F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, London, Sotheby Parke Bernet, 1976, p. 376, fig. 410.

3 See Benno van Tilburg, "Piet Heyn en de verovering van de Zilvervloot", *Rijksmuseum Kunstkrant*, 19.3, 1993, pp. 19-22.

4 J.F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, London, Sotheby Parke Bernet, 1976, p. 376, fig. 410.

corativos e cartelas de obra de laço parece também ter sido utilizada para a criação do nosso gomil de prata dourada, nomeadamente quanto aos motivos individualizados de fruta – arranjos de fruta semelhantes surgem num desenho entregue para exame por um ourives de Barcelona, Felipe Ros, em 1597, que coincide com a data que atribuímos ao nosso gomil.⁶ Estes elementos eruditos, retirados de modelos impressos de grande circulação, coexistem com elementos tipicamente ibéricos, como o uso de costelas (feitas a partir de prata forjada e delicadamente trabalhada à lima) ou os finos e subtis godrões no pé.

O nosso gomil apresenta punção de ourives posterior “HA”, de um ourives de Braga não identificado que a terá muito provavelmente marcado por forma a poder vendê-la depois, dado que a prataria ibérica, nomeadamente a produzida em Portugal desde meados do século XVI até ao final do seguinte, raramente era marcada. Análise atenta da tampa e colo permitem identificar um restauro antigo, como é frequente em peças com charneiras dado o uso frequente, muito provavelmente por este mesmo ourives, assim se explicando porque recebeu então este punção de ourives. Conhecem-se outros exemplos portugueses de marcação de peças antigas com punções mais recentes, alguns protagonizados por este mesmo prolífico ourives dos finais do século XVII e inícios do seguinte.⁷ Uma destas peças marcadas é um par de galhetas (numa colecção particular) de simples debuxo maneirista chão típico da prataria portuguesa de Seiscentos. Semelhante quanto ao carácter maneirista tardio (forma simplificada e ausência de decoração), temos também um par de castiçais, também de colecção particular, marcado pelo mesmo ourives e com punção do ensaiador de Braga. No entanto, o paralelo mais importante quanto à marcação de peças mais antigas por este ourives é o famoso saleiro dos finais do Renascimento, outrora na colecção dos Viscondes de Paço de Nespereira (Casa do Biscainhos, Braga) com um leão feito por fundição com as armas dos Sousa (de Arronches) e dos Silva.⁸ Datando dos finais do século XVI ou inícios do seguinte, este saleiro apresenta o mesmo punção de ourives “HA” e serve de testemunho à prática portuguesa de marcar peças antigas desprovidas de marcas por forma a serem legalmente vendidas. Já segundo o estilo vigente de então, devemos mencionar uma rara e importante olha (terrina oval) deste mesmo ourives, considerado um dos mais prolíficos e originais do período. Datado de finais do século XVII e inícios de Setecentos, esta terrina oval é um bom testemunho das melhores obras com punção deste ourives. Existe um segundo punção na nossa peça, conhecido por “Cabeça de Velho”, usado em Portugal nos finais do século XIX e nos inícios do século XX para marcar peças de prata com importância histórica ou arqueológica. Este facto, conjugado com a presença do punção de ourives “HA” (e não a marca do ensaiador da cidade de Braga deste período, usada noutras peças deste ourives), ajudam-nos a melhor compreender a história do nosso gomil quinhentista de prata dourada.



strapwork cartouches, also seems to have been used for the design of our silver gilt ewer, namely the individualised motifs of fruit – similar bunches of fruit appear on a drawing submitted for exam by a silversmith from Barcelona, Felipe Ros, in 1597, which coincides with the date given to our silver gilt ewer.⁶ These erudite elements, taken from widely circulated printed models, coexist with autochthonous Iberian features, such as the ribs (made with wrought silver carefully worked with files) or the fine, subtle gadrooning on the foot.

The present ewer received a late maker's mark “HA”, an unidentified silversmith from Braga who probably marked this earlier piece in order to be able to sell it later, since earlier Iberian silver objects, namely those produced in Portugal from the mid-sixteenth century until the end of the seventeenth century, were rarely marked. From a close inspection of the lid and neck it seems that it was restored at a relatively early date, as is usual in hinged parts due to wear and tear, and most probably by this Portuguese silversmith, thus explaining why it received a maker's mark at this point. Other examples of Portuguese marking of earlier silver pieces with later maker's marks exist, some of which by this very same silversmith, who was a prolific artist from the late seventeenth and the early eighteenth century.⁷ One such marked piece is a pair of cruets (in a private collection) of a simple Mannerist design typical of seventeenth century Portuguese silver. Similar in its late Mannerist features (a simple shape and lack of decoration) is one pair of large candlesticks, also in a private collection, featuring the same maker's mark and also an assayer's mark. However, the most important parallel for the marking of earlier silver pieces by this silversmith is the famous late Renaissance saltcellar which was at one time in the collection of the Viscounts de Paço de Nespereira (Casa dos Biscainhos, Braga) featuring a cast lion set with the coat of arms of the Sousa (de Arronches) and Silva families.⁸ Dating from the late sixteenth to the early seventeenth century, this salt bears the same “HA” maker's mark and stand as testimony to the Portuguese practice of marking older, unmarked pieces in order to legally sell them. More in keeping with the fashionable designs of its time, mention should be made of a highly important oval tureen (called *olha* in Portuguese) by this silversmith who is considered to be one of the most prolific and original artist of this period. Dated to the late seventeenth or the early eighteenth century, this oval tureen stands as one of the finest works bearing this silversmith maker's mark. There is a second mark on our piece, called “Cabeça de Velho” or “Head of an Old Man”, used in late nineteenth and early twentieth century Portugal for pieces of silver of historical or archaeological importance. This fact, together with the presence of this “HA” maker's mark (and not the assayer's mark from Braga for this period as used on other pieces by this silversmith) sheds light on the history of our late sixteenth-century silver gilt ewer.

6 Quanto ao desenho, veja-se J.E Hayward, *Virtuoso* [...], p. 192 e 350, fig. 117.

7 Desejo agradecer ao Henrique Braga por partilhar informação sobre este tema.

8 Veja-se Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Ourivesaria Portuguesa nas Colecções Particulares*, Lisboa, 1974, pp. 113–114, fig. 135.

6 For the drawing, see J.E Hayward, *Virtuoso* [...], p. 192 and 350, fig. 117.

7 I wish to thank Henrique Braga for sharing information on this subject.

8 See Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Ourivesaria Portuguesa nas Colecções Particulares*, Lisboa, 1974, pp. 113–114, fig. 135.



Conjunto de água-às-mãos de madrepérola (jarro e bacia)

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade)
Madrepérola, latão e prata
26,6 x 11,1 x 23 cm (jarro)
5,1 x Ø 35,5 cm (bacia)

Um raro conjunto de madrepérola para a ablução ritual das mãos composto por jarro e bacia (**veja-se cat. no. 21**). Gomis (ou jarros de água) e bacias desempenharam um papel importante no cerimonial de corte em Portugal durante o período moderno à semelhança do que acontecia nas restantes cortes europeias, onde eram usados para a lavagem ritual das mãos conhecida por água-às-mãos, tanto antes como depois da refeição. Conjuntos como o presente, nomeadamente em prata, eram normalmente os objectos mais importantes exibidos nos diversos níveis dos aparadores ou mesas, nas *copas* ou *copeiras* – veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo neste livro. Feitos normalmente de metais preciosos (ouro, prata dourada e prata branca), estavam destinados tanto ao uso como à exibição pública. Embora resistente e totalmente funcional, é possível que este conjunto de madrepérola se destinasse apenas à exibição, mais sublinhando a fortuna e posição social do proprietário em ocasiões de banquete dado o seu carácter claramente exótico.

A origem indiana desta produção, nomeadamente de Cambaia (Khambhat) e Surate no actual estado do Guzarate na costa noroeste indiana está, deste pelo menos três décadas, plenamente comprovada, não apenas pela evidência documental e literária – como descrições, relatos de viajantes e documentação de arquivo –, mas também pela sobrevivência *in situ* de estruturas quinhentistas em madeira cobertas por mosaico de madrepérola.¹ Exemplo notável é o baldaquino funerário (*dargah*) que decora o túmulo do santo sufi Sheik Salim Chisti (1478–1572) em Fathepur Sikri no distrito de Agra no actual estado de Uttar Pradesh no norte da Índia. Esta é uma produção artística de carácter geométrico e de algum modo islâmica, onde usualmente as tesselas de madrepérola são justapostas formando padrões de

3 Mother-of-pearl hand washing set (water jug and basin)

Gujarat, India
16th century (2nd half)
Mother-of-pearl, brass and silver
26.6 x 11.1 x 23 cm (water jug)
5.1 x Ø 35.5 cm (basin)

A rare mother-of-pearl hand washing set comprising a water jug and a basin (**see cat. no. 21**) for the ceremonial washing of hands. Ewers (or water jugs) and basins played an important role in the ceremonial life of the early modern Portuguese court as they did in other European courts, where they were used for the ceremonial ablution of the hands called *água-às-mãos*, both before and after meals. Sets such as this, namely in silver, were usually the grandest items on display in stepped cupboards or tables called *copas* or *copeiras* – see Hugo Miguel Crespo's essay in this volume. They were usually made from precious metals (gold, silver gilt and white silver) and were intended both for use and display. Although sturdy and fully functional, it is possible that this mother-of-pearl washing set was used only for display, thereby emphasising the wealth and social position of its owner during banquets through its clearly exotic and precious character.

The Indian origin of this mother-of-pearl production, namely from Cambay (Khambhat) and Surat in the present-day state of Gujarat in western India has been consensual and fully demonstrated for the last three decades, not only by documentary and literary evidence – such as descriptions, travelogues and contemporary archival documentation – but also by the survival in situ of sixteenth-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae.¹ A fine example is the canopy (*dargah*) decorating the tomb of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478–1572) in Fatehpur Sikri near to Agra in the state of Uttar Pradesh, northern India. This is an artistic production, geometric in character and somewhat Islamic in nature, where the mother-of-pearl tesserae are usually employed to form complex designs of fish scales or stylised lotus

¹ Veja-se Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; Sigrid Sangl, "Indische Perlmutt-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen", *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3 (Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance), 2001, pp. 262–287; Sigrid Sangl, "Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista", in Francisco António Clode Sousa, Teresa Azeredo Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005, pp. 23–27; Sigrid Sangl, "Begegnung der Kulturen: Indische Perlmuttobjekte mit deutschen Montierungen", in Michael Kraus, Hans Ottomeyer (eds.), *Novos Mundos - Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen* (cat.), Berlin – Dresden, Deutsches Historisches Museum – Sandstein Verlag, 2007, pp. 257–265; e Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR–PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.

¹ See Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; Sigrid Sangl, "Indische Perlmutt-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen", *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3 (Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance), 2001, pp. 262–287; Sigrid Sangl, "Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista", in Francisco António Clode Sousa, Teresa Azeredo Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005, pp. 23–27; Sigrid Sangl, "Begegnung der Kulturen: Indische Perlmuttobjekte mit deutschen Montierungen", in Michael Kraus, Hans Ottomeyer (eds.), *Novos Mundos - Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen* (cat.), Berlin – Dresden, Deutsches Historisches Museum – Sandstein Verlag, 2007, pp. 257–265; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR–PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.





escamas de peixe ou flores de lótus estilizadas.² Objectos como bacias, pratos e salseiras (**veja-se cat. no. 14**), taças de beber (*salvas*), taças (**veja-se cat. no. 15**), copas (**veja-se cat. nos. 28-29**), garrafas, jarros e gomis replicam na madrepérola protótipos europeus em estanho ou prata levados pelos primeiros portugueses a chegar à costa ocidental indiana, no seguimento da expedição de Vasco da Gama a Calicute (Kozhikode) em 1498. As tesselas de madrepérola eram ora fixas e coladas umas às outras com pinos de latão (mas também de ferro ou prata), por vezes com bandas interiores em latão que servem de estrutura a tesselas colocadas de um e outro lado no caso das peças tridimensionais –, ou a uma estrutura de madeira ou alma no caso dos pratos e salvas de maior dimensão, cofres e pequenas arquetas.

Produzidos sob encomenda portuguesa para exportação na Europa, os primeiros exemplares a chegar a Lisboa foram certamente destinados à corte e casa real e às colecções principescas da época tal como surgem registados nos inventários remanescentes. As primeiras peças documentadas, tanto como podemos saber, encontram-se registadas no inventário *postmortem* de D. Manuel I (r. 1495-1521) referente à sua guarda-roupa: “Hũ cofre da Imdia marchetado de raiz daljofre com dezoito chapas de prata e ho fecho de dyante faleçe lhe o cadeado o qual disse Fruytos de Goees [i.é. Frutos de Góis, um dos oficiais responsáveis pela guarda-roupa] que se perdera”.³ Curiosamente, uma das primeiras referências ao consumo destes objectos do Guzarate na Europa refere-se à corte real francesa: em 1529 o rei de França, Francisco I (r. 1515-1547) compra um copo – “un chalice, marqueté à feuillages de nacle de perle, faict au pays d’Andye”⁴ – ao mercador, que se havia fixado em Lisboa, Pierre Lemoynes (provavelmente semelhante a um exemplar com montagens ibéricas que pertence ao British Museum, Londres, inv. no. AF317), e entre 1532 e 1533 o ourives do rei, o famoso Pierre Mangot, executou as sumptuosas montagens em prata dourada num grande cofre hoje no Musée du Louvre, Paris, inv. no. AO 11936.⁵ Objectos em tudo semelhantes foram registados entre 1546 e 1557 nos inventários de Catarina de Áustria (1507-1578), rainha de Portugal, tais como um cofre, uma taça, um jarro de água, um gomil e uma bandeja.⁶ Um dos poucos exemplares datados, um prato de madrepérola com montagens de prata gravada no bordo da colecção Távora Sequeira Pinto (25.7 cm de diâmetro), possui a data “1568” gravada (pontilhada) ao centro, uma inscrição provavelmente marcada na Europa no momento da sua chegada.⁷

O corpo cilíndrico e rebordo levantado, bico proeminente e asa curva do nosso exemplar é característico dos jarros de água ibéricos

flowers.² Objects such as basins, plates, dishes and saucers (**see cat. no. 14**), drinking bowls (*salvas*), bowls (**see cat. no. 15**), cups (**see cat. nos. 28-29**), bottles, water jugs, and tankards, were modelled after European prototypes in pewter and silver brought by the first Europeans to arrive on the western coasts of India following Vasco da Gama’s expedition to Calicut (Kozhikode) in 1498. The mother-of-pearl tesserae are either pinned and glued to each other with brass pins (sometimes also iron or silver) – with internal narrow brass bands serving as structure covered with mother-of-pearl on both sides in the case of three-dimensional objects –, or to a wooden base or core in the case of large plates and caskets and small chests.

Made to Portuguese order for export to Europe, the first examples to arrive in Lisbon were destined for the royal court and the princely collections of the time, as was recorded in surviving inventories. The first documented pieces, as far as we know, are to be found in the 1522 postmortem inventory of the *guarda-roupa* of Manuel I of Portugal (r. 1495-1521): “a small casket of mother-of-pearl marquetry with some fake gems”; and “an Indian casket of mother-of-pearl marquetry set with eighteen silver bands and the front clasp without lock which, according to Frutos de Góis [the court officer in charge of the Great Wardrobe] had been lost”.³ Curiously, some of the first references to the consumption of such Gujarati objects in central Europe are related to the French royal court: in 1529 François I (r. 1515-1547), the king of France, acquired a cup – “un chalice, marqueté à feuillages de nacle de perle, faict au pays d’Andye”⁴ – from Pierre Lemoynes, a Lisbon-based French merchant (probably similar to an example, set with Iberian silver mountings, at the British Museum, London, inv. no. AF317), and between 1532 and 1533 the king’s jeweller, the famous Pierre Mangot, made the sumptuous gilded silver mountings for a large casket now on display in the Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA 11936.⁵ Other similar objects were recorded between 1546 and 1557 in the inventories drawn up for Catarina of Austria (1507-1578), queen of Portugal, such as a casket, a bowl, a water pitcher, a ewer and a tray.⁶ One of the few dated examples, a mother-of-pearl dish with an engraved silver rim from the Távora Sequeira Pinto collection (25.7 cm in diameter), has “1568” engraved (stippled) in the centre, an inscription probably added in Europe at the time of arrival.⁷

The cylindrical body with flanged lip, prominent sharply-pointed curved spout and curving handle of the present example are charac-

2 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65-69; e Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 65-69. Para os aspectos construtivos, veja-se Barbara Wills, Susan La Niece, Bet McLeod, Caroline Cartwright, "A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum", *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007, pp. 1-8.

3 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel”, *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381-417, ref. p. 412.

4 Cf. M. de Laborde, *Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Vol. 2, Paris, Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux, 1853, p. 423.

5 Veja-se Michèle Bimbenet-Privat, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992, pp. 244-245; e Gérard Mabille, "Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 2000, pp. 13-14.

6 Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria, a Rainha Colecionadora*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012. Veja-se o ensaio de Annemarie Jordan Gschwend's neste livro.

7 Veja-se José Jordão Felgueiras, "Uma Família [...]", 133; e Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, p. 202, cat. no. 13.

2 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65-69; and Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 65-69. For the construction aspects, see Barbara Wills, Susan La Niece, Bet McLeod, Caroline Cartwright, "A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum", *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007, pp. 1-8.

3 Cf. Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel”, *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381-417, ref. p. 412.

4 Cf. M. de Laborde, *Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Vol. 2, Paris, Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux, 1853, p. 423.

5 See Michèle Bimbenet-Privat, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992, pp. 244-245; and Gérard Mabille, "Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 2000, pp. 13-14.

6 Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria, a Rainha Colecionadora*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012. See Annemarie Jordan Gschwend's essay in this volume.

7 See José Jordão Felgueiras, "Uma Família [...]", 133; and Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, p. 202, cat. no. 13.



[fig. 1] Anónimo, Jarro de madrepérola (de um par), Índia, Guzarate, século XVI (segunda metade); madrepérola e latão (27 x 22,5 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 4257-1857. | Anonymous, Mother-of-pearl water jug (of a pair), India, Gujarat, 2nd half of the sixteenth century; mother-of-pearl and brass (27 x 22.5 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 4257-1857. - © Victoria and Albert Museum, London.

- tanto espanhóis como portugueses - dos séculos XVI e XVII, sendo conhecidos por *jarros de pico* em espanhol e *jarros de bico* em português.⁸ Usados no dia-a-dia doméstico, este tipo de vasos serviam como jarros de água à mesa ou, quando emparelhados com uma bacia (como no caso presente em madrepérola), para verter água aquando da ablução das mãos antes e depois das refeições à mesa do príncipe e dos nobres da corte. Espectacular no seu complexo padrão geométrico, mais enfatizado pela grande iridescência da madrepérola usada para a sua produção - da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus* -, o nosso exemplar, copiando modelos ibéricos em prata é idêntico quanto à sua construção a outros exemplares conhecidos. Com efeito, e para além da presença do terminal esférico ou repouso para o polegar, o nosso jarro é em tudo idêntico a um par (25 cm de altura) do British Museum, Londres (inv. no. OA+.2645.1-2). O corpo ligeiramente em forma de sino invertido é em parede dupla, apresentando bandas metálicas interiores (provavelmente de latão) onde estão fixas as tesselas de madrepérola, neste caso com pinos de prata (como acontece com os jarros do British Museum).

Um par idêntico de jarros (25,5 e 27 cm de altura), montados com bandas ondeadas de latão sobre o rebordo do pé, pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. no. 4257-1857 e 4258-1857), um já sem o terminal esférico (**fig. 1**).⁹ Tanto o nosso exemplar como os pares referidos apresentam um pé em pedestal cintado no registo superior e apresentando um nó em forma de disco. É de referir também um conjunto de água-às-mãos com idêntico jarro de água com um prato de Ø 46 cm de diâmetro numa coleção particular portuguesa.¹⁰ Um outro exemplar, embora diferindo quanto ao tipo de pé circular, largo e cintado (com emolduramento relevado na cintura), pertence ao Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. no. KK 4125).¹¹ Temos também de referir dois jarros de água do Guzarate únicos quanto ao modelo: o primeiro (23 cm de altura), eleva-se de um pé circular cintado com uma modenatura na cintura e uma outra, mais larga, que divide o corpo cilíndrico em dois registos, possuindo uma asa em “C” remanescente do seu protótipo original de prata, que pertence ao Peabody Essex Museum, Salem (inv. no. AE85718)¹²; e o segundo (22 cm de altura), que se eleva de um pé em trompa (provavelmente já sem a sua asa original, substituída por uma de cobre dourado), que outrora pertenceu a George Curzon, 1.º marquês de Kedleston (1859-1925), vice-rei da Índia e recentemente vendido (lote 515) na Lyon & Turnbull, Londres, 23 de Outubro de 2013.

Para além da banda central do corpo com seu padrão de escamas, tesselas quadradas foram usadas para a construção do nosso jarro de água. Tanto o pé em pedestal, o bico e a asa em forma de “S” apresentam construção de parede dupla. À semelhança de outros exemplares conhe-

teristic of Iberian water jugs - either Spanish or Portuguese - made during the sixteenth and seventeenth centuries.⁸ These are known as *jarros de pico* in Spanish and *jarros de bico* in Portuguese, literally “spouted jugs”. Commonly used in a domestic setting, such vessels served either as water jugs at the table or, when paired with a basin (such as the present example in mother-of-pearl), as pouring vessels for hand washing before and after the serving of meals at princely and aristocratic tables. Spectacular in its complex geometric pattern, emphasised by the highly iridescent mother-of-pearl used in its manufacture - the green turban shell or *Turbo marmoratus* -, the present water jug, modelled after an Iberian silver prototype, is not unlike the few other known examples in its construction. In fact, and besides the presence of the ball-shaped finial or thumbpiece on top of the handle, our jug perfectly matches a pair (25 cm in height) from the British Museum, London (inv. no. OA+.2645.1-2). The slightly everted bell-shaped body is double-walled in construction and has metal inner bands (probably of brass) onto which the mother-of-pearl tesserae are attached, in this case with silver pins (also used on the British Museum jugs).

An identical pair of jugs (25.5 and 27 cm in height), set with brass waved band on the rim of the feet, belongs to the Victoria and Albert Museum, London (inv. no. 4257-1857 and 4258-1857), one missing the ball-shaped finial (**fig. 1**).⁹ Both our example and the pairs mentioned, feature pedestal stepped feet, waisted on the upper section and fitted with a disc-shaped knot. Mention should be made of a hand washing set featuring an identical water jug, set with a Ø 46 cm dish, from a Portuguese private collection.¹⁰ One other similar example, albeit differing in the design of its circular foot, splayed and waisted (with a running raised moulding on the waist) belongs to the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. no. KK 4125).¹¹ Mention should also be made of two uniquely designed Gujarati water jugs: the first (23 cm in height), raised on a tall waisted circular foot, with a running moulding on the waist and another, wider moulding which divides the cylindrical, flared body into two sections, is fitted with a “C”-shaped handle reminiscent of its original silver prototype, and belongs to the Peabody Essex Museum, Salem (inv. no. AE85718)¹²; and the second (22 cm in height), raised on tall trumpet-shaped foot (probably missing its original handle, replaced by a copper gilt substitute), once belonged to George Curzon, 1st Marquess of Kedleston (1859-1925), Viceroy of India, and was recently sold (lot 515) at Lyon & Turnbull, London, 23 October 2013.

Apart from the central band of the body with its scaly pattern, square-shaped tesserae are used in the construction of the present water jug. Both the pedestal foot, the spout and the “S”-shaped handle follow the double-walled construction. Not unlike other known pieces, where

8 Veja-se J. M. Cruz Valdovinos, "Jarros de pico en la platería hispánica", *Antiquaria*, 136-137, 1996, pp. 22-31, pp. 40-49; e Francisco Javier Montalvo Martín, "Los jarros de pico del Instituto de Valencia de Don Juan", *Goya*, 276, 2000, pp. 167-175.

9 Cf. Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 38-39, cat. no. 11.

10 Cf. Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 123-124, cat. 26 (entrada catalográfica de Pedro Moura Carvalho).

11 Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000, pp. 163-164, cat. no. 69 (entrada catalográfica de Singrid Sangl).

12 Cf. Pedro Moura Carvalho, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008, pp. 40-41, cat. no. 6.

8 See J. M. Cruz Valdovinos, "Jarros de pico en la platería hispánica", *Antiquaria*, 136-137, 1996, pp. 22-31, pp. 40-49; and Francisco Javier Montalvo Martín, "Los jarros de pico del Instituto de Valencia de Don Juan", *Goya*, 276, 2000, pp. 167-175.

9 Cf. Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 38-39, cat. no. 11.

10 Cf. Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 123-124, cat. 26 (catalogue entry by Pedro Moura Carvalho).

11 Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000, pp. 163-164, cat. no. 69 (catalogue entry by Singrid Sangl).

12 Cf. Pedro Moura Carvalho, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008, pp. 40-41, cat. no. 6.



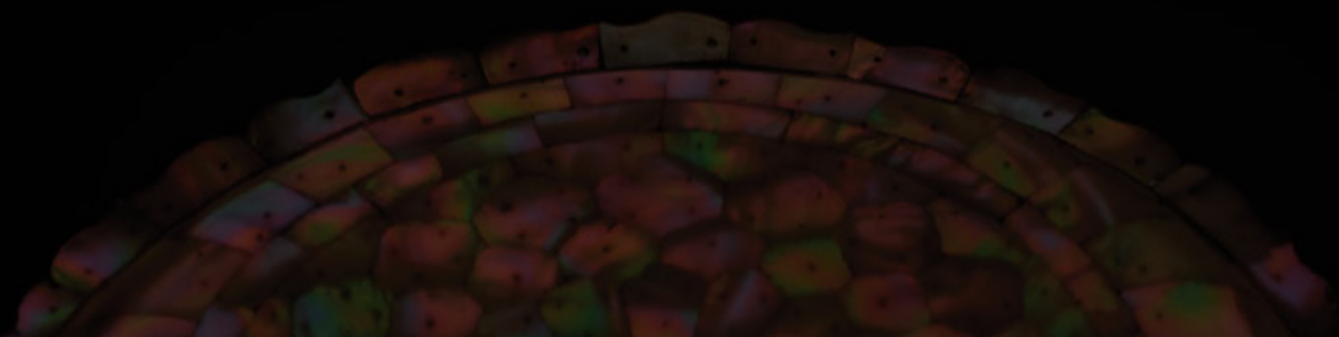
[fig. 2] Provavelmente Peter Bettesworth, Jarro de prata, Inglaterra, Londres, 1635-1636; prata (28,9 x 27,6 x 14,3 cm). New York, Metropolitan Museum of Art. acc. no. 2015.502. Probably | Probably Peter Bettesworth, Silver water jug, England, London, 1635-1636; silver (28.9 x 27.6 x 14.3 cm). New York, Metropolitan Museum of Art. acc. no. 2015.502.

cidos onde apenas o fundo dos objectos é de madrepérola de ostra perliífera, o fundo do pé apresenta uma valva de *Pinctada maxima*. O aspecto mais extraordinário do presente jarro de água é a sobrevivência do seu terminal esférico, torneado e entalhado a partir da casca espessa de *Turbo marmoratus*, já que noutros exemplares remanescentes, como o par do British Museum, o terminal perdeu-se. É curioso notar como um ourives da prata inglês, provavelmente Peter Bettesworth de Londres, copiou perfeitamente ca. 1635-1636, ora um jarro de água ibérico original com esta mesma forma, ou mesmo um exemplar de madrepérola do Guzarate, exemplo perfeito de esqueuomorfismo – veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo neste livro. Este jarro de prata (28,9 cm de altura), muito simples e sem decoração, elevado de um pé em trompette (**fig. 2**), apresenta bico e asa (com terminar esférico) em tudo idêntico à forma do presente jarro de água de madrepérola.

Esta bacia para água-às-mãos é notável pela qualidade da madrepérola utilizada e a sua composição em flor-de-lótus estilizada. Com seu pé anular, a bacia apresenta a típica caldeira funda indispensável para a cerimónia da lavagem das mãos às refeições. O tardo apresenta tesselas de madrepérola de ostra perliífera (*Pinctada maxima*).

only the underside of objects features mother-of-pearl from pearl oysters, the underside of the foot is fitted with a valve of a *Pinctada maxima*. The most remarkable aspect of the present water jug is the survival of the ball-shaped finial, turned and carved from a large, thick shell of *Turbo marmoratus*, since in other extant examples, such as the aforementioned pair of jugs at the British Museum, the finial is missing. It is curious to note that an English silversmith, probably Peter Bettesworth of London, faithfully copied ca. 1635-1636, either an original Iberian water jug of this exact shape, or even a Gujarati example in mother-of-pearl, a perfect example of skeuomorphism – see Hugo Miguel Crespo's essay in this volume. This silver jug (28.9 cm in height), very simple and undecorated, raised on a splayed foot (**fig. 2**), is set with a spout and handle (with a ball-shaped finial) matches perfectly the shape of the present mother-of-pearl water jug.

The present washbasin is remarkable for the quality of the mother-of-pearl used, and its stylised lotus flower design. With its raised annular foot, the basin features the typical deep cavetto that was required for the ceremonial hand washing at meal times. The underside features mother-of-pearl tesserae from pearl oyster (*Pinctada maxima*).



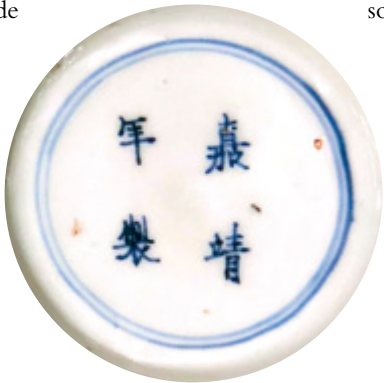
4

Gomil de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1522–1566; dinastia Ming, marca e período Jiajing
Porcelana branca decorada a azul de cobalto sob o vidrado;
montagens de cobre dourado, esmalte e gemas
27 x 11,5 x 18 cm

Raro gomil piriforme de colo alto e corpo achatado com reservas alteadas em forma de coração invertido, seguindo um modelo metálico, moldado em porcelana de paredes espessas, revestida a vidrado brilhante, transparente e incolor, excepto o oro do pé, redondo e abrindo ligeiramente em forma de pavilhão de trompete no gargalo. Na face interior do pé, caligrafado a azul de cobalto sob o vidrado e dentro de uma cercadura dupla, circular, lêem-se os quatro caracteres correspondentes ao período Jiajing (*Jiājīng nián zhì* 嘉靖年製). O bico, alongado e encurvado, é de secção circular e estaria ligado ao colo por uma travessa, hoje perdida, provavelmente em forma de “S”. Também perdida, a asa seria arredondada, possivelmente de secção quadrada, com curva acentuada junto ao colo, quebrando em linha recta e em esquadria na ligação ao colo como nos exemplares que sobrevivem desta mesma tipologia. Um dos aspectos mais curiosos deste raro gomil prende-se com as montagens que apresenta. Em cobre dourado a azougue (amálgama de ouro e mercúrio), esmaltado e enriquecido com gemas (turquesas e coral), algumas de substituição, caso do vidro de cores, as montagens fazem as vezes da asa e o terminal do bico, e decoram o arranque deste junto ao bojo, em moldura. Tanto a aplicação de filigrana, a forma das virolas e engaste das gemas, e a aplicação dos esmaltes de cores, remetem para uma produção provavelmente iraniana de meados do século XVII, portanto Safávida, de que se conhece tão pouco.

Todos os elementos moldados, incluindo a argola no topo da asa que faria ligação com outra argola colocada na tampa escalonada de remate em botão, hoje desaparecidos, são reminiscentes da forma metálica original que esta versão em porcelana imita. Gomis cerâmicos com esta forma parecem ter-se tornado populares na China a partir da dinastia Yuan (1271–1368), dinastia de origem mongol onde a influência islâmica se fez sentir fortemente quanto às encomendas artísticas providas da corte. Sobrevivem diversos exemplares desta forma produzidos em metal e datáveis também da segunda metade do século XVI, quer em esmalte cloisonné ou em bronze. No entanto, os exemplares mais recuados, totalmente produzidos em ouro e certamente de uso imperial, datam dos inícios da dinastia Ming (1368–1644), tal como um preciso gomil (21,7 x 20,8 cm) e sua bacia em ouro (7,1 x Ø 25,9 cm) datados do período Xuande (1426–1435), finamente gravado a cinzel nos medalhões laterais, colo, tampa e arranque do bico, enriquecido com gemas e hoje no Philadelphia



Porcelain ewer

China, Jingdezhen
ca. 1522–1566; Ming dynasty, Jiajing mark and period
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue; gilt copper mountings,
enamel and gems
27 x 11.5 x 18 cm

This rare pear-shaped ewer with flattened sides, peach-shaped panels, a narrow neck and short vertical rim, is modelled after a metallic prototype. Sturdily potted, it is covered in a clear, colourless glaze, except for the underside of the round footring which was left unglazed. On the underside, the four-character Jiajing reign mark (*Jiājīng nián zhì* 嘉靖年製) is painted in cobalt blue under the glaze inside a double, circular border. The long and curved spout, circular in cross-section, would have been connected to the neck by a scroll shaped strut. The round handle, which is also missing, was possibly square in cross-section, and would have curved high next to the mouth and broken into a straight line towards the neck not unlike surviving examples of a similar form. The mounts are one of the most interesting features of this rare ewer. Made from fire gilt copper using an amalgam of gold and mercury, these are enamelled and set with gems (turquoise and coral) and some substitutes such as coloured glass. Replacing the lost handle and the spout finial, the mountings also decorate, like a rich frame, the body of the ewer around the spout. Both the presence of filigree, the shape of gem-setting collets and the colourful enamels point to a likely Iranian origin from the mid-seventeenth century, a Safavid production of which so little can be known for certain.

All the moulded elements including the ring on top of the handle that would have connected to a similar ring on top of the stepped cover, and are now missing, are reminiscent of the original metallic object which this porcelain version reproduces. Ceramic ewers of this shape seem to have become popular in China from the Yuan Dynasty (1271–1368), a Mongolian dynasty in which the Islamic influence was strongly felt in the artistic commissions from the court. Several examples of this shape in metal produced in the second half of the sixteenth century survive either in cloisonné or bronze. However, the earlier examples, made entirely from gold and certainly for imperial use, date from the early Ming dynasty (1368–1644), such as a precious ewer (21.7 x 20.8 cm) and matching basin (7.1 x Ø 25.9 cm) from the Xuande period (1426–1435), finely chisel-engraved on the moulded side medallions, neck, lid and lower part of the spout, set with gems, now at the Philadelphia Museum of Art (inv. nos. 1950–118–1 and 1950–74–1); one other, all plain and undecorated (26.4 cm high) set with its



Museum of Art, Filadélfia (inv. nos. 1950-118-1 e 1950-74-1); um outro, totalmente liso (26,4 cm de altura) e com sua bacia (7,5 x Ø 41 cm), encontrado no túmulo do Príncipe Zhuang de Liang (†1441), em Zhongxiang; ou também um outro (19,4 cm de altura) decorado com rubis e safiras, do período Chenghua (1464-1487) e hoje no Museu da Capital, Pequim.¹

A tonalidade do azul de cobalto utilizado na decoração deste raro gomil é típica da porcelana produzida durante o período Jiajing.² Cada face do bojo apresenta, então, um medalhão saliente em forma de *cintāmaṇi*, a pérola flamejante do Budismo ou *rúyibǎozhū* 如意寶珠, como é conhecida na China, literalmente “a jóia preciosa que confere desejos”. Cada medalhão apresenta um pé de peónias arbustivas (*Paeonia lactiflora*) com suas folhas características, lobadas. Da restante decoração pintada deste gomil ressaltam as flores-de-lótus estilizadas com seus enrolamentos vegetais, conhecido por *bǎoxiānghuā* 宝相花.

Gomis e suas bacias assumiram um importante papel na vida cerimonial das cortes europeias da Época Moderna, nomeadamente em Portugal, onde eram utilizados na ablução ritual das mãos ou água-às-mãos, com a qual se iniciavam e finalizavam as refeições. Gomis e bacias, em particular em prata, eram geralmente os objectos de maior aparato, exibidos em aparadores, copas escalonadas ou mesas-bufete instalados junto à mesa. A predilecção por preciosos gomis em prata nas casas aristocráticas e principescas por toda a Europa, a possibilidade de os fazer produzir ou mesmo encomendar em porcelana da China levou ao surgimento de exemplares como o presente. Embora não exactamente com a mesma forma, já que desprovido dos medalhões salientes e com gargalo de forma bulbosa, refira-se um importante gomil também do período Jiajing (com marca de reinado) decorado a azul de cobalto sob o vidrado com as armas dos Peixoto, atribuídas a Lopo Peixoto, e hoje na colecção do Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. C.222-1931.

Gomis desta forma precisa (com medalhões salientes em forma de coração invertido) e do período Jiajing são raros, sendo de referir: um (30 cm de altura) decorado a azul de cobalto sob o vidrado, ostentando marca de reinado Xuande apócrifa, já desprovido de tampa, asa e ponta do bico (substituídos por montagens em latão islâmicas) que pertence à colecção do British Museum, Londres, inv. no. Franks.748; um outro (26,2 cm de altura, sem tampa) com os medalhões salientes em *biscuit* com decoração vazada e entalhada, e vestígios de policromia e douramento, também do British Museum, inv. no. 1928,0718.1; e um terceiro (21,9 cm de altura, sem tampa) com fênixes e flores-de-lótus estilizadas nos medalhões salientes, da colecção do Victoria and Albert Museum, inv. no. C.109-1928. Precisamente idêntico quanto à forma e decorado com iconografia daoísta tão ao gosto do imperador Jiajing, refira-se um gomil (23,2 cm de altura, sem tampa) decorado a azul de cobalto sob o vidrado datável dos períodos Jiajing a Wanli recentemente vendido (lote 822) na Christie's em Nova Iorque, 18-19 de Setembro de 2014.

matching basin (7.5 x Ø 41 cm), found in the tomb of Prince Zhuang of Liang († 1441) in Zhongxiang; or another (19.4 cm high) set with rubies and sapphires, from the Chenghua period (1464-1487) and today in the Capital Museum, Beijing.¹

The rich hue of the cobalt blue used in the decoration of this rare ewer is typical of the porcelain produced during the Jiajing period.² Each side of the flattened body features a raised medallion in the shape of the *cintāmaṇi*, the flaming pearl of Buddhism or *rúyibǎozhū* 如意寶珠, as it is known in China, literally “the precious jewel that grants wishes”. Each medallion is decorated with a shrub peony (*Paeonia lactiflora*) with its characteristic composite, lobed leaves. Of the remaining painted decoration, the stylized lotus flowers and scrolls, known as *bǎoxiānghuā* 宝相花, stand out.

Ewers and basins played an important role in the ceremonial life of early modern European courts, namely in Portugal, where they were used for the ceremonial ablution of the hands or “água-às-mãos” before and after the serving of meals. Washing sets, namely in silver, were usually the grandest items on display on stepped sideboards, *credenzas* and tables set near the dining table. A taste for precious silver ewers in noble and princely households throughout Europe, and new-found possibilities of having them made from porcelain under commission directly to China, led to the emergence of objects such as the present ewer. Although not exactly of the same shape, without the raised medallions and featuring a garlic-shaped mouth, mention should be made of an important ewer also from the Jiajing period (mark and period) decorated in overglaze cobalt blue with the arms of the Peixoto family, attributed to Lopo Peixoto, and today in the collection of the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. C.222-1931.

Ewers of this precise shape (with raised peach-shaped medallions) and of the Jiajing period are rare, and mention should be made of the following: one (30 cm high) decorated in overglaze cobalt blue bearing an apocryphal Xuande reign mark, missing its lid (replaced with Islamic brass mounts) from the collection of the British Museum, London, inv. no. Franks.748; another (26.2 cm high, without the lid) with raised medallions left in biscuit featuring carved, openwork decoration with traces of polychromy and gilding, also from the British Museum, inv. no. 1928.0718.1; and a third one (21.9 cm high, without the lid) decorated with phoenixes and stylized lotus flowers on the raised medallions, from the collection of the Victoria and Albert Museum, inv. no. C.109-1928. Matching in shape and featuring Daoist iconography, a decoration favoured by the emperor Jiajing, mention should also be made of a ewer (23.2 cm high, without the lid) decorated in overglaze cobalt blue from the Jiajing to Wanli period which was recently sold (lot 822) at Christie's in New York, 18-19 September 2014.

1 Veja-se Jessica Harrison-Hall, "Courts: Palaces, People and Objects", in Craig Clunas, Jessica Harrison-Hall (eds.), *Ming. 50 years that changed China* (cat.), London, The British Museum, 2014, pp. 44-111, ref. p. 85, figs. 65-66, para o primeiro exemplo; Wang Hongxing (ed.), *The Tomb of Prince Liangzhuang, Treasure of the Era of Zheng He*, Wuhan, Hubei Provincial Museum - Cultural Relics Press, 2007, para o segundo exemplo referido; e Cui Xue'an (ed.), *Gems of Beijing Cultural Relics Series. Gold and Silver Wares*, Pequim, Beijing Publishing House, 2004, pp. 96-97, figs. 84-85, para o terceiro.

2 Veja-se Daisy Lion-Goldschmidt, "Les porcelaines chinoises du palais de Santos", *Ars asiatiques*, 39.1, 1984, pp. 5-72; e Ho Yi Hsing (ed.), *The Fame of Flame. Imperial Wares of the Jiajing and Wanli Periods* (cat.), Hong Kong, University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2009.

1 See Jessica Harrison-Hall, "Courts: Palaces, People and Objects", in Craig Clunas, Jessica Harrison-Hall (eds.), *Ming. 50 years that changed China* (cat.), London, The British Museum, 2014, pp. 44-111, ref. p. 85, figs. 65-66, for the first example; Wang Hongxing (ed.), *The Tomb of Prince Liangzhuang, Treasure of the Era of Zheng He*, Wuhan, Hubei Provincial Museum - Cultural Relics Press, 2007, for the second example; and Cui Xue'an (ed.), *Gems of Beijing Cultural Relics Series. Gold and Silver Wares*, Pequim, Beijing Publishing House, 2004, pp. 96-97, figs. 84-85, for the third example.

2 See Daisy Lion-Goldschmidt, "Les porcelaines chinoises du palais de Santos", *Ars asiatiques*, 39.1, 1984, pp. 5-72; and Ho Yi Hsing (ed.), *The Fame of Flame. Imperial Wares of the Jiajing and Wanli Periods* (cat.), Hong Kong, University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2009.



5

Gomil de porcelana montado

China, Jingdezhen; provavelmente Irão (as montagens)
ca. 1572–1620; dinastia Ming dynasty, período Wanli;
século XVII (as montagens)
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado;
montagens de prata parcialmente dourada
35 x 12 x 14 cm

Gomil de porcelana decorado a azul de cobalto sob o vidrado enriquecido com montagens em prata parcialmente dourada. Este raro e importante gomil hexagonal, elevado sobre pé alto e cintado, apresenta um corpo piriforme, colo alto e rebordo levantado. O bico alteado de secção hexagonal sobe à altura do gargalo, enquanto a asa lateral, do lado oposto ao bico, hoje perdida, foi substituída por uma em prata parcialmente dourada à semelhança da tampa e terminal do bico, todos substituindo elementos desaparecidos (o travessão em “S” que ligava o colo ao bico também não sobrevive). A decoração a azul de cobalto intenso consiste numa banda vegetalista de entrelaçados no registo superior do pé, e motivos de nuvens flamíferas alternando com flores de seis pétalas no registo inferior; friso de pétalas no ombro e ramos floridos e frutos alternados (peónia lenhosa, romãs, pêssegos, etc.) nas seis faces do corpo; garças e motivos de nuvem flamífera no registo inferior do colo, também decorado por bandas decorativas no registo superior, um de folhas de tanchagem. Copiando protótipos metálicos, gomis desta forma são muito raros, com exemplares conhecidos não apenas em porcelana, mas também em laca entalhada (as camadas aplicadas sobre uma alma metálica). Um gomil em tudo idêntico (31,1 cm de altura), apresentando também uma idêntica marca auspiciosa “fu” (fu 富), típica da produção de porcelana do período Wanli, pertence ao Victoria and Albert Museum, London (fig. 1) e é enriquecido com montagens em metal dourado de fabrico alemão.

Independentemente da raridade de um gomil de porcelana desta forma, talvez que o aspecto mais interessante desta nossa peça resida nas suas montagens de prata parcialmente dourada. Consistem elas numa asa oca de secção circular decorada na frente (o lado interior não é decorado) por padrão de escamas imbrin-

Mounted porcelain ewer

China, Jingdezhen; probably Iran (the mounts)
ca. 1572–1620; Ming dynasty, Wanli period;
17th century (the mounts)
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue;
parcel-gilt silver mountings
35 x 12 x 14 cm

A porcelain ewer decorated in overglaze cobalt blue fitted with parcel-gilt silver mountings. This rare and important hexagonal ewer, raised on a tall six-sided waisted foot, has a six-sided pear-shaped body and a tall neck with flaring rim. The high six-sided spout rises to the height of the rim, while the side handle, opposite to the spout, now lost, has been replaced by one in parcel silver gilt, not unlike the cover and the spout finial, all in parcel-gilt silver and replacing lost parts (the bracket which connected the spout to the neck is also missing). The intense cobalt blue decoration comprises: an interlaced vegetal band on the upper section of the foot, and fire-cloud motifs alternating with six-petalled flowers on the lower section; a lappet border on the shoulder and alternating flowering branches and fruit (tree peonies, pomegranates, peach, etc) on the six sides of the body; cranes and fire-cloud motifs on the lower section of the neck, also decorated with decorative bands on the upper section, one of plantain leaves. Modelled after a metal prototype, ewers following this shape are very rare, with examples known not only in porcelain but also on carved lacquer (the coats applied to a metal core). One matching porcelain ewer (31.1 cm in height), bearing a similar “fu” auspicious mark (fu 富) typical of Wanli period porcelain, belongs to the Victoria and Albert Museum, London (fig. 1) and is fitted with German gilt metal mountings.

Regardless of the rarity of a porcelain ewer of this shape, the most interesting aspect of the present piece resides in the parcel-gilt silver mountings. They comprise the round-section hollow handle, decorated on the front (the inner side left undecorated) with a scale-like frieze of alternating lobed sections or “scales” in gilt and white silver which are decorated with stylised,

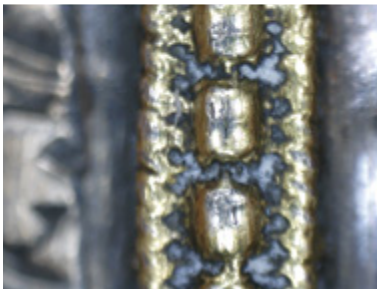


[fig. 1] Anónimo, Gomil de porcelana montado, China, Jingdezhen, Alemanha (as montagens), ca. 1572–1620, dinastia Ming, período Wanli (século XVII, as montagens); porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado, montagens de metal dourado (31,1 x 11,1 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 174–1879. | Anonymous, Mounted porcelain ewer, China, Jingdezhen, Germany (the mounts), ca. 1572–1620, Ming dynasty, Wanli period (17th century, the mounts); porcelain decorated in overglaze cobalt blue, gilt metal mountings (31.1 x 11.1 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 174–1879. – © Victoria and Albert Museum, London.





2



3



4

cadadas alternando com secções lobadas ou “escamas” em prata dourada e branca decoradas por ramos floridos dispostos em simetria. O bico, com um terminal hexagonal de forma bulbosa (decorado com flores), apresenta uma decoração espiralada alternando estreitas bandas geométricas em prata dourada com bandas mais largas de decoração floral em prata branca. A mesma alternância pode ser vista na tampa em forma de cúpula hexagonal, com painéis decorados por largos ramos floridos dispostos em simetria – uma rosa canina no centro (*Rosa canina*, espécie espontânea no Irão, sendo a rosa a flor nacional), narcisos (*Narcissus* L.), tulipas (possivelmente a espontânea *Tulipa micheliana*) e cardos (muito provavelmente, dada a forma de representar, o espontâneo *Carduus nutans*)¹ – sobre fundo de linhas paralelas em prata branca alternando com medalhões centrais a prata dourada com trifólio no centro sobre fundo de padrão geométrico, assentes sobre palmetas em prata branca. Enquanto a tampa apresenta uma cruz grega no topo (ou simplesmente um quadrifólio), o colo é moldurado por banda recortada em prata.

Embora não imediatamente reconhecível como islâmica quanto ao estilo, a decoração gravada a cinzel (cinzelada com ferros de ponta em cunha) das nossas montagens trai uma clara origem iraniana nos motivos florais, no padrão geométrico, no recorte lobado do bico na ligação ao corpo de porcelana, e também no molduramento perolado da tampa. Este, mais sublinhado com a aplicação de fio torcido nos limites do emolduramento, é típico da ourivesaria e filigrana iranianas desde tempos imemoriais, é conhecido por *magrool* na tradição afim da filigrana iemenita e usualmente produzido por cunhagem numa matriz de aço, enquanto o fio torcido recebe o nome *sahber*.² Este mesmo fio pe-



[fig. 5] Anónimo, Pano de veludo de seda, Irão, provavelmente Isfahan, século XVII; veludo de seda, fio metálico de ouro e prata (130 x 72,3 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 717-1899. | Anonymous, Length of silk velvet, Iran, probably Isfahan, 17th century; silk velvet, gold and silver metallic thread (130 x 72.3 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 717-1899. – © Victoria and Albert Museum, London.

formalised flowering branches. The spout finial, set with a bulbous-shaped six-sided terminal (decorated with flowers), has a spiralled design alternating geometric narrow bands in gilt with floral wider bands in white silver. The same interchange is seen on the six-sided dome-shaped cover, with panels decorated with large formalised flowering branches – a dog rose in the centre (*Rosa canina*, a species indigenous to Iran, the rose being a national flower), daffodils (*Narcissus* L.), tulips (possibly the indigenous *Tulipa micheliana*), and thistles (most probably, given the depiction, the indigenous *Carduus nutans*)¹ – on a ground of close-set horizontal lines in white silver, alternating with a silver gilt circular medallion with a quatrefoil on a diaper ground, on a palmette design in white silver. While the cover is set with a lobed Greek cross (or simply a quatrefoil) on top, the neck rim is lined with a lobed silver band.

Although not immediately recognised as Islamic in style, the finely chisel engraved decoration (chased with wedged chasing tools) betrays its Iranian origin in the floral motifs, geometric diaper pattern, lobed design of the silver spout when it meets the porcelain body, and also the pearled mouldings on the cover. The latter, highlighted with twisted wire on the edges, and typical of Iranian precious metalwork and filigree since time immemorial, are known as *magrool* in the

closely related Yemenite filigree tradition and usually made with steel dies, while the twisted wire is called *sahber*.² This same beaded wire may be seen on the silver mounts around the neck of this Safavid fritware bottle (fig. 2), made in Iran around 1630-1670 copying a Late

1 Quero agradecer à Luísa Borralho toda a sua ajuda quanto à identificação botânica das espécies de flores representadas no gomil.
2 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 74-85, cat. no. 10.

[fig. 2] Anónimo, Garrafa em faiança, Irão, ca. 1630-1670; faiança decorada sob o vidrado, montagens em prata (26,4 x Ø 11,4 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 1476-1904. | Anonymous, Fritware bottle, Iran, ca. 1630-1670; fritware with underglaze decoration, silver mountings (26.4 x Ø 11.4 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 1476-1904. – © Victoria and Albert Museum, London.

[fig. 3] Micrografias das montagens do nosso gomil. | Micrographs of the mountings of our ewer. – © Hugo Miguel Crespo.

1 I wish to thank Luísa Borralho for her help with the botanical identification of the flowering plants depicted on the present ewer.
2 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 74-85, cat. no. 10.

[fig. 4] Anónimo, Taça de reflexos metálicos, Irão, século XVII; faiança decorada sob o vidrado e a reflexos metálicos (7,8 x Ø 18,1 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. C.1965-1910. | Anonymous, Lusterware bowl, Iran, 17th century; fritware with underglaze and lustre decoration (7.8 x Ø 18.1 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. C.1965-1910. – © Victoria and Albert Museum, London.

rolado pode detectar-se nas montagens de prata do colo desta garrafa de faiança safávida (**fig. 2**) produzida no Irão por volta de 1630-1670 copiando uma garrafa de porcelana chinesa dos finais da dinastia Ming.³ O padrão geométrico usado como fundo para os medalhões circulares com trifólios, desenhando cruzes, e bem visível nestas micrografias (**fig. 3**), podemos encontrar na faiança decorada a reflexos metálicos cor de rubi, como nesta taça (**fig. 4**) da segunda metade do século XVII que apresenta cinco medalhões lobados dispostos em redor de um pavão, decorados com semelhante padronagem – é curioso notar como o mesmo tipo de ramo florido disposto em simetria surge também nesta taça, alternando com os medalhões de padrão.⁴

Muito embora sejam hoje em dia mais associados a modelos do Norte da Índia, ramos floridos dispostos em simetria – o chamado “estilo floral” da arte mogol que embora mais conotado com o reinado de Shah Jahan (r. 1528-1558), resultou de um desenvolvimento gradual ocorrido durante os reinados de Akbar (r. 1556-1605) e Jahangir (r. 1605-1627), consistindo na representação de plantas floridas em perfil sobre fundo liso e dispostas formalmente em filas⁵ – são também quintessenciais à arte safávida, nomeadamente quanto aos têxteis. Este pano de veludo de seda (**fig. 5**) com túlipas, dispostas formalmente em filas, e borboletas, produzida em Isfahan para a corte no século XVII são um bom testemunho desse tipo de composição floral.

A sobrevivência de tão poucos exemplares de ourivesaria safávida, nomeadamente de objectos produzidos para a corte imperial, categoria a que o nosso gomil poderia pertencer, impossibilita uma mais firme atribuição das montagens de prata dourada em partes do nosso gomil de porcelana chinesa dos finais do século XVI. Mais complexa na sua decoração floral e mais solta quanto à composição, talvez devido a sua datação mais avançada, é de referir este gomil em cobre estanhado (**fig. 6**) da primeira metade do século XVIII.⁶ Provavelmente de fabrico iraniano, o nosso gomil pode ter sido utilizado por uma comunidade cristã dada a presença da cruz lobada no topo, decorada por finos elementos florais nos terminais – se se tratar de facto de um símbolo religioso e não de mero quadrifólio lobado, tal como se podem ver nos medalhões dourados na tampa –, malgrado a total ausência de outra



[fig. 6] Anónimo, Gomil de cobre estanhado, Irão, provavelmente Khorasan, ca. 1700-1750; cobre estanhado. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 717-1899. | Anonymous, Tinned copper ewer, Iran, probably Khorasan, ca. 1700-1750; tinned copper. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 717-1899. - © Victoria and Albert Museum, London.

Ming dynasty Chinese porcelain bottle.³ The geometric pattern design used for the ground of the trefoil circular medallions, forming crosses which are more clearly visible in the micrographs (**fig. 3**), may be found in Safavid fritware decorated in overglaze ruby-coloured lustre, such as this bowl (**fig. 4**) from the second half of the seventeenth century which features five lobed medallions, framing a peacock decorated with a similar diaper pattern – it is curious to note that the same type of formalised flowering branch is also used on this bowl, alternating with the diaper medallions.⁴

While mostly identified today with northern Indian designs, formalised flowering branches, – the so-called Mughal “floral style” which, although largely associated with Shah Jahan’s reign (r. 1528-1558), was gradually developed during the reigns of Akbar (r. 1556-1605) and Jahangir (r. 1605-1627), and which consists of flowering plants naturally depicted in profile against a plain background and formally arranged in rows⁵ – are a staple of Safavid designs, namely of textiles. This length of silk velvet (**fig. 5**) with formalised flowering

tulips and butterflies produced in Isfahan for the court in the seventeenth century stands as a good testimony of such designs.

The survival of so few examples of Safavid precious metalwork, namely of silver objects made for the imperial court of which the present ewer would be a candidate, prevents a firmer attribution to the parcel-gilt silver mountings on our rare Chinese porcelain ewer of the late sixteenth century. More complex in its floral decoration, and more unrestrained in composition possibly because of its later date, mention should be made of this tinned copper ewer (**fig. 6**) from the first half of the eighteenth century.⁶ Probably of Iranian manufacture, our ewer could have been used by a Christian community given the lobed cross atop the cover, decorated with fine floral motifs on the terminal – if not a non-religious symbol and a mere lobed quatrefoil as seen in the gilded medallions of the cover –, albeit the total lack of any other religious imagery. Not unlike a highly important cope or *shurjar* with Christian imagery (the *Annunciation* and the *Crucifixion*) in the Victoria and Albert Museum (inv. no. 477-1894, T.30-1926, T.211-1930) – woven as a

qualquer iconografia religiosa. À semelhança de uma importante veste sacerdotal ou *shurjar* com iconografia cristã (*A Anunciação* e *A Crucifixão*) do Victoria and Albert Museum (inv. no. 477-1894, T.30-1926, T.211-1930) – tecido como um tapete de fina felpa de seda, hoje em estado fragmentário e com resquícios de uma inscrição tecida em arménio no sebasto – datável de cerca 1605 e produzido em Isfahan para uma comunidade cristã no Irão safávida, possivelmente a colónia arménia estabelecida pelo Shah Abbas (r. 1588-1629) em Nova Julfa, Isfahan, em 1605, o presente gomil pode ter sido concebido para a mesma comunidade.⁷

7 Para os dados mais recentes sobre esta peça, veja-se Marion Kite, “The Safavid Cope”, *V&A Conservation Journal*, 49, 2005, pp. 8-10.

carpet with a very fine silk pile, now in a fragmentary state and with traces of woven inscriptions in Armenian on the orphrey – dating from around 1605 and made in Isfahan for a Christian community in Safavid Iran, possibly the Armenian colony settled by Shah Abbas (r. 1588-1629) at New Julfa, Isfahan, in 1605, our present ewer might have been intended for the same community.⁷

7 On the latest research on this piece, see Marion Kite, “The Safavid Cope”, *V&A Conservation Journal*, 49, 2005, pp. 8-10.



3 Cf. Yolande Crowe, *Persia and China. Safavid Ceramics in the Victoria and Albert Museum, 1501-1738*, London, Thames & Hudson, 2002, p. 217, cat. no. 376.

4 Sobre a cerâmica de reflexo dourado rubi, veja-se Alan Caiger-Smith, *Lustre Pottery. Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, London – Boston, Faber and Faber, 1985, p. 197.

5 Veja-se Robert Skelton, “A Decorative Motif in Mughal Art”, in Pratapaditya Pal (ed.), *Aspects of Indian Art. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970*, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 147-152; Daniel Walker, *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era* (cat.) London, Thames and Hudson, 1998, p. 86; Stephan Markel, “The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts”, in Som Prakash Verma (ed.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25-35.

6 Cf. Assadullah Souren Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries (Victoria and Albert Museum Catalogue)*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1982, pp. 338-340, cat. no. 157.

3 Cf. Yolande Crowe, *Persia and China. Safavid Ceramics in the Victoria and Albert Museum, 1501-1738*, London, Thames & Hudson, 2002, p. 217, cat. no. 376.

4 On ruby lusterware, see Alan Caiger-Smith, *Lustre Pottery. Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, London – Boston, Faber and Faber, 1985, p. 197.

5 See Robert Skelton, “A Decorative Motif in Mughal Art”, in Pratapaditya Pal (ed.), *Aspects of Indian Art. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970*, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 147-152; Daniel Walker, *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era* (cat.) London, Thames and Hudson, 1998, p. 86; Stephan Markel, “The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts”, in Som Prakash Verma (ed.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25-35.

6 Cf. Assadullah Souren Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries (Victoria and Albert Museum Catalogue)*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1982, pp. 338-340, cat. no. 157.



Conjunto de água-às-mãos de prata (gomil e bacia)

Portugal, possivelmente Lisboa | Século XVII
Prata
29,8 x 10,7 x 15,6 cm (gomil)
6,9 x Ø 41,3 cm (bacia)
954 g (gomil)
1.736 g (bacia)

Um conjunto de prata para lavar as mãos composto por gomil e bacia destinada à mesa para a ablução ritual das mãos, tanto do anfitrião como dos seus convidados, conhecido por água-às-mãos (**veja-se cat. no. 3**). O gomil, em prata chã, não decorada, em forma de balaústre, de corpo ovóide (com ombro largo) assente num pé baixo circular com nó simples em forma de disco, colo cintado e bico projectado, apresenta uma asa alta enrolada em forma de ponto de interrogação. Batido e levantado a partir de uma chapa de prata e depois torneado, com o estriado do torno claramente visível na superfície do gomil, a sua forma é remanescente da *oinochôe* da Grécia Antiga, um vaso para vinho que se caracteriza por um corpo ovóide assente num pé circular baixo, asa alta e enrolada e um bico trilobado, forma clássica que se difundiu sobremaneira a partir dos anos de 1530 (**veja-se cat. no. 2**) e assim permaneceu deste então. Um dos primeiros exemplos de gomis portugueses com esta forma (29 cm de altura), do ourives Luís Gonçalves, data de 1551 e faz parte de um conjunto de água-às-mãos com as armas reais portuguesas que pertence à Capela da Universidade de Coimbra.¹ A bacia circular recortada, com caldeira muito profunda e recta e uma pequena elevação hemisférico no centro, batida a partir de chapa de prata, depois torneada, apresenta uma aba larga recortada – com quatro recortes semi-circulares e chavetas no rebordo – um recorte de aba conhecido em Portugal como “de quatro entalhes”, aparentemente de criação ibérica, e modelo replicado também em porcelana chinesa, dos quais se conhece um raro exemplo (com o brasão das armas de Rodrigo da Costa, vice-rei da Índia) de ca. 1690–1710.² O rebordo da bacia foi espessado pela aplicação de fio de prata de meia-cana soldado à borda plana.

Embora não concebidos na origem como um conjunto, de acordo com a tradição familiar – da família que as vendeu na Christie’s de Genève em 1976 – esta bacia e gomil sempre estiveram juntos. Conquanto a prataria portuguesa do século XVII, além de rara é desprovida invariavelmente de marcas, a datação destas duas peças – e a das poucas peças idênticas em colecções públicas e particulares portuguesas – é matéria de debate. Conhecem-se duas bacias em tudo semelhantes (desprovidas de elevação central), uma, ligeiramente mais pequena (6,5 x Ø 34,6 cm) no Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa (inv. no. 10713) é emparelhada a um jarro de água também chão – um *jarro de pico* (**veja-**

6

Silver hand washing set (ewer and basin)

Portugal, possibly Lisbon | 17th century
Silver
29.8 x 10.7 x 15.6 cm (ewer)
6.9 x Ø 41.3 cm (basin)
954 g (ewer)
1,736 g (basin)

A silver hand washing set comprising a ewer and basin intended for use at the table, for the ritual ablution of the hands of both host and guests known in Portuguese as *água-às-mãos* (**see cat. no. 3**). The ewer, in plain, undecorated silver, of baluster-like shape, with an ovoid body (with a broad shoulder) resting on a low circular stepped foot and a simple disc-shaped knot, set with a waisted neck and flared spout, features a high curling handle in the form of a question mark. Raised from sheet silver and turned on a lathe, the striations from the shaping clearly visible on the surface of the ewer, its shape is reminiscent of an Ancient Greek *oinochôe*, a wine vessel characterised by an ovoid body resting on a circular foot fitted with a high, curling handle, a classically-derived shape which became fashionable in the 1530s (**see cat. no. 2**) and has remained so ever since. One of the first recorded examples of Portuguese ewers (29 cm in height) following this shape was made around 1551 by Luís Gonçalves, part of a hand washing set with the Portuguese royal coat of arms, which belongs to the Chapel of the University of Coimbra.¹ The shaped circular basin, with a very deep, straight cavetto and a small hemispherical boss in the centre, raised from sheet silver and turned, features a wide shaped rim – with four semi-circular depressions and curly brackets on the edge – a shaped rim known in Portugal as *de quatro entalhes*, “with four [semi-circular] cuts” apparently of Iberian invention, a design that was copied in Chinese porcelain, of which a rare example (with the coat of arms of Rodrigo da Costa, viceroy of India) from ca. 1690–1710 survives.² The edge of the basin was thickened by the addition of a half round silver wire soldered to the flat shaped rim.

Although not originally conceived as a set, according to the tradition of the family – who sold them at Christie’s Geneva in 1976 – the basin and ewer had been together for many generations. While seventeenth-century Portuguese silver, until the last decades of the century, apart from being rare is also mostly unmarked, the chronology of these two pieces – and the few known identical examples in Portuguese private and public collections – is a matter of debate. Two matching basins (without the small central boss) are known, one, slightly smaller (6.5 x Ø 34.6 cm) in the Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon (inv. no. 10713) is set with a matching water jug of similar undecorated taste – a *jarro de pico* (**see cat. no. 3**)

1 Reynaldo dos Santos (ed.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa* (cat.), Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1955, p. 40, cat. no. 82.

2 Cf. João Rodrigues Calvão (ed.), *Caminhos da Porcelana. Dinastias Ming e Qing. The Porcelain Route. Ming and Qing Dynasties* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 1998, cat. no. 38.

1 Reynaldo dos Santos (ed.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa* (cat.), Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1955, p. 40, cat. no. 82.

2 Cf. João Rodrigues Calvão (ed.), *Caminhos da Porcelana. Dinastias Ming e Qing. The Porcelain Route. Ming and Qing Dynasties* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 1998, cat. no. 38.



se cat. no. 3) – e está datada de finais do século XVII.³ A segunda (6,8 x Ø 39,3 cm), maior que a primeira mas mais pequena que o nosso exemplar, pertence à colecção do Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas (Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva), Lisboa (inv. no. 69) e apresenta o punção atribuído a António Martins de Almeida (L.123, M.A.) e o punção do ensaiador da cidade de Lisboa, um “L” coroadado usado entre os finais do século XVII e ca. 1720 (L.21/22, M.A.).⁴

O nosso gomil apresenta também marcas de ensaiador de Lisboa para o mesmo período (L.23, M.A.), bem como de outras duas marcas não identificadas. Um gomil em tudo semelhante (34,4 x Ø 10 cm), ligeiramente maior e diferindo apenas no pé torneado, mais complexo, no Museu Abade de Baçal, Bragança (inv. no. 1112), apresenta marcas de Lisboa idênticas. Tanto a forma como o estilo dos gomis e bacias referidos são de alguma maneira incompatíveis com uma data tão tardia e podem ter sido marcadas em data posterior por forma a vendê-las de acordo com novas leis outorgadas por volta de 1690 (veja-se cat. no. 2). Isso mesmo fica claro quando comparamos estas peças com outras conhecidas produzidas por António Martins de Almeida (que marcou como sua uma das bacias), ourives responsável pela adição de pés e abas recortadas de estilo Barroco em taças de beber (*salvas*) do século XVI das colecções reais portuguesas.⁵

– and has been dated to the late seventeenth century.³ The second (6.8 x Ø 39.3 cm), larger than the first one but smaller than our example, belongs to the collection of the Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas (Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva), Lisbon (inv. no. 69) bears a maker's mark attributed to António Martins de Almeida (L.123, M.A.) and the mark of Lisbon (assayer's mark), a crowned “L” used from the late seventeenth century until ca. 1720 (L.21/22, M.A.).⁴

Our present ewer also bears an assayer's mark for Lisbon of the same period (L.23, M.A.) and two other unidentified marks. A similar ewer (34.4 x Ø 10 cm), taller and differing only in its more complex, turned foot, in the Museu Abade de Baçal, Bragança (inv. no. 1112) bears similar Lisbon marks. Both the shape and style of the aforementioned ewers and basins are somewhat inconsistent with such a late date and may have been marked at a later date in order to be sold according to new laws established around 1690 (see cat. no. 2). This becomes evident when comparing these pieces with other known objects made by António Martins de Almeida (who marked as his one of the basins), who was responsible for adding Baroque-style feet and borders to early sixteenth-century drinking bowls (*salvas*) from the Portuguese royal collection.⁵



3 Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda – Instituto Português do Património Cultural, 1991, pp. 266–267, cat. no. 404.

4 Leonor d'Orey, *Ourivesaria*, Lisboa, Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998, pp. 148–149. Para os punções (números M.A.), veja-se Fernando Moitinho de Almeida, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (século XV a 1887)*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1995.

5 Veja-se Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros* [...], p. 207, cat. no. 327.

3 Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda – Instituto Português do Património Cultural, 1991, pp. 266–267, cat. no. 404.

4 Leonor d'Orey, *Ourivesaria*, Lisboa, Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998, pp. 148–149. For the silver marks (M.A. numbers), see Fernando Moitinho de Almeida, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (século XV a 1887)*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1995.

5 See Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros* [...], p. 207, cat. no. 327.



7

Gomil de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1628–1644; dinastia, período Chongzhen
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado; prata
17,4 x 8,8 x 13,2 cm

Este pequeno gomil de porcelana em forma de bule, de corpo globular assente em pé de pedestal redondo e decorado a azul de cobalto sob o vidrado, pertence ao chamado Período de Transição, balizado entre 1620 com a morte do imperador Wanli e que marca o início do colapso da dinastia Ming, e 1683, quando o imperador Kangxi por fim governa toda a China e os fornos imperiais são restabelecidos em Jingdezhen. Sem o patrocínio e sem as restrições ditadas pelos estilos e exigências rígidas da corte imperial, os fornos rapidamente adaptaram-se aos novos mercados, o que resultou na criação de novas formas e decorações, assim livremente combinadas para melhor satisfazer as necessidades da clientela. Este gomil pertence a um grupo específico de objectos produzidos para exportação neste período (ca. 1635–1640), seguindo modelos holandeses, fazendo uso da melhor porcelana, de paredes espessas, decoração fina em bandas, de paisagens contínuas, figuras e animais, tudo pintado com cuidado em diferentes tons de azul sob um impecável vidrado, transparente e brilhante.¹ A decoração a azul de cobalto, aplicada apenas no corpo, consiste numa faixa central com paisagem e várias bandas decorativas ao longo do colo, ombro e parte inferior do corpo, com motivos florais inspirados em gravuras europeias, com enrolamentos de cravos e tulipas, usadas na Europa como modelo para bordados monocromáticos.

Conhecem-se dois exemplares semelhantes no Rijksmuseum, Amsterdão, inv. nos. AK-RBK-14774 e AK-MAK-1312, ambos datados de ca. 1635–1640: o primeiro (15 cm de altura) difere na forma da asa que não se enrola em forma de “S”, apresenta corpo piriforme, o pé é menos pronunciado e o rebordo tem um “V” projectado como se de um bico tratasse; o segundo, um pouco maior (19,2 cm de altura) apresenta o mesmo tipo de pé mas possui uma asa em forma de “S”.² A decoração, com figuras e paisagens pintadas no registo central, é menos sofisticada quanto às tarjas decorativas. Um gomil de forma semelhante, embora desprovido de bico curvo, com montagens de prata holandesas, pertence ao Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, inv. no. 17.61. Pintado com figuras equestres, apresenta também motivos florais de inspiração europeia tomados de gravuras, nomeadamente no colo e no ombro.³

Porcelain ewer

China, Jingdezhen
ca. 1628–1644; Ming dynasty, Chongzhen period
Porcelain decorated in underglaze cobalt blue; silver
17.4 x 8.8 x 13.2 cm

This rare, small teapot-shaped porcelain ewer, with a globular body, raised on a round pedestal foot and decorated in underglaze cobalt blue, belongs to the so-called Transitional period, that spans from the death of the Wanli emperor in 1620, which marks the rising collapse of the Ming dynasty, to 1683, when emperor Kangxi secured his rule over all of China and the imperial kilns were re-established in Jingdezhen. Without imperial patronage and unrestrained by the rigid styles and demands of the court, the kilns quickly adapted their wares to the demands of new markets, which resulted in the creation of new shapes and decorations, now freely combined to better meet the requirements of the clientele. The present ewer belongs to a specific group of wares produced in this period (ca. 1635–1640), made for export following Dutch-inspired shapes using the best porcelain clay, and featuring thickly potted walls, fine decoration in bands, with continuous landscapes, lively figures and animals painted with care in different shades of blue, beneath an impeccable transparent, glossy glaze.¹ The cobalt blue decoration, applied only to the body of our ewer, comprises a central band with a landscape, and several decorative bands across the neck, shoulders and lower section of the body, with floral motifs derived from European engravings featuring scrolls of carnations and tulips used as patterns for contemporary embroidery, such as blackwork, in Europe.

Two similar examples are known from the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nos AK-RBK-14774 and AK-MAK-1312, both dated to ca. 1635–1640: the first (15 cm in height) differs in the shape of the handle which does not curl in an “S” shape while featuring a pear-shaped body, the foot is less constricted and the mouth has a “V”-shaped spout projection from the rim; the second, slightly taller (19.2 cm in height) has the same type of foot but features an “S” shaped handle.² The decoration, featuring figures and landscape painted on the central register, is less sophisticated on the decorative borders. A similarly shaped ewer, albeit lacking the curved spout and set with Dutch silver mountings, belongs to the Metropolitan Museum of Art, New York, inv. no. 17.61. Painted with equestrian figures, it also features European-inspired floral motifs borrowed from engravings, namely on the neck and shoulders.³

1 Veja-se Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London – Amsterdam, Philip Wilson – The Rijksmuseum, 1997, pp. 74–75 ("Transitional Porcelain").

2 Para o primeiro exemplo, veja-se Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese* [...], p. 254, cat. no. 290. Para o segundo, veja-se Jan van Campen, Christiaan J.A. Jörg, *Supplement to Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing Dynasties*, Amsterdam, The Rijksmuseum, 1997, p. 67, cat. no. 837.

3 Veja-se Martin Lerner, *Early Japanese Export Ware* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1978, cat. no. 10.

1 See Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London – Amsterdam, Philip Wilson – The Rijksmuseum, 1997, pp. 74–75 ("Transitional Porcelain").

2 For the first example, see Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese* [...], p. 254, cat. no. 290. For the second, see Jan van Campen, Christiaan J.A. Jörg, *Supplement to Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing Dynasties*, Amsterdam, The Rijksmuseum, 1997, p. 67, cat. no. 837.

3 See Martin Lerner, *Early Japanese Export Ware* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1978, cat. no. 10.



8

Gomil de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1662–1722; dinastia Qing, período Kangxi
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado
e esmaltes e ouro sobre o vidrado
29,5 x 10,8 x 18,8 cm

Gomil de porcelana, replicando protótipo metálico europeu – forma elegante derivada de modelos romanos antigos em voga desde o Renascimento –, decorado a azul de cobalto sob o vidrado e esmaltes translúcidos e ouro sobre o vidrado no estilo conhecido por “Imari Chinês”. Este tipo de decoração, caracterizada pela predominância de esmalte vermelho de ferro realçado a ouro sobre porcelana azul e branca, inspira-se na técnica Japonesa *aka-e* 赤絵, ou “pintura vermelha” usada na decoração da porcelana produzida nos fornos de Arita (no noroeste de Kyūshū, onde havia sido encontrado caulino), mas é também um natural desenvolvimento da decoração *famille verte* do período Wanli (1573–1620) que imediatamente a precedeu, uma paleta conhecida por *wǔcǎi* 五彩 ou decoração a “cinco cores” – esmaltes vermelho de ferro, verde de cobre e amarelo de ferro, além do azul de cobalto aplicado sob o vidrado e da cor branca da porcelana.¹ A queda da dinastia Ming em meados do século XVII levou à escassez nos mercados europeus de porcelana produzida em Jingdezhen. A fina porcelana produzida em Arita – também ela profundamente influenciada pelas técnicas e decoração chinesas, tais como a porcelana Ming decorada a vermelho de ferro – e mercadejada pelos holandeses através dos portos de Imari tornou-se, na segunda metade do século, numa boa alternativa, e depois da reabertura do comércio chinês de porcelana de larga-escala, já no final do século, novos produtos inspirados na porcelana *aka-e*, ditos “Imari Chinês”, constituíram-se enquanto tipo específico para exportação, do qual é exemplo o nosso gomil.

Finamente moldado, este gomil apresenta uma decoração, a azul de cobalto sob o vidrado, de figuras e paisagem no registo central do corpo logo abaixo da modenatura que evoca o seu protótipo metálico (um friso de meia-cana usado para disfarçar a junção das duas secções – o corpo principal e o ombro – individualmente produzidos por martelagem), enquanto a parte inferior, com um friso moldado e relevado de pétalas de flor-de-lótus, foi deixado sem vidrar, pintado a esmalte translúcido verde de cobre (sublinhado a preto de cobalto) alternando com vermelho de ferro sobre o vidrado. Embora se conheçam para este período jarros de porcelana em forma de elmo invertido igualmente replicando modelos europeus em prata, decorados nas paletas *famille verte* e “Imari Chinês” (incluindo exemplares em cobre esmaltado), o nosso gomil parece ser único.

Porcelain ewer

China, Jingdezhen
ca. 1662–1722; Qing dynasty, Kangxi period
Porcelain decorated in underglaze cobalt blue
and overglaze enamels and gilt
29.5 x 10.8 x 18.8 cm

A porcelain ewer, modelled after a European metal prototype – an elegant shape derived from Ancient Roman models in vogue since the Renaissance –, decorated in underglaze cobalt blue and overglaze translucent enamels and gilt in the so-called “Chinese Imari” style. This type of decoration, characterised by the predominance of iron red enamel highlighted with gilt applied on underglaze blue and white porcelain, takes its inspiration from the Japanese *aka-e* 赤絵, or “red painting” used for the decoration of porcelain made in the kilns of Arita (in north-western Kyūshū, where kaolin had been found), but is also a natural development of the *famille verte* decoration of the Wanli period (1573–1620) which immediately precedes it, a palette known as *wǔcǎi* 五彩 or decoration in “five colours” – iron red, copper green and iron yellow enamels, plus the underglaze cobalt blue and the white colour of the porcelain body.¹ The downfall of the Ming dynasty in the mid-seventeenth century, led to a shortage of porcelain produced in Jingdezhen for the European market. The fine porcelain produced at Arita – itself deeply influenced by Chinese techniques and decoration, such as Ming iron red painted wares – and exported by the Dutch through the ports of Imari, became in the second half of the century an alternative, and after the Chinese porcelain trade reopened for large-scale export towards the end of the century, they copied the Japanese *aka-e*, “Chinese Imari” becoming one distinct export family of which the present ewer is an example.

This finely potted ewer features an underglaze cobalt blue decoration of figures and landscape on the central section of the body just below a raised moulding reminiscent of its metal prototype (a moulding that was used to mask the joint of two sections – the main body and shoulders – which were hammered individually), while the lower section, with a moulded, raised frieze of lotus-flower petals was left partially unglazed, painted over in copper green translucent enamel (highlighted with cobalt black lines) alternating with iron red enamelled over the glaze. While inverted-helmet shaped porcelain pitchers, similarly modelled after European silver prototypes, from this period are known, decorated either in the *famille verte* or in the “Chinese Imari” styles (including enamelled copper examples), the present ewer seems to be unique.

¹ Veja-se Takeshi Nagatake, *Classic Japanese Porcelain. Imari and Kakiemon*, Tokyo – New York – London, Kodansha International, 2003, p. 67 e seguintes; Christiaan J.A. Jörg, *Fine & Curious. Japanese Export Porcelain in Dutch Collections*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2003, pp. 91–93 (“Imari”); e Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London – Amsterdam, Philip Wilson – The Rijksmuseum, 1997, pp. 199–200 (“Chinese Imari”).

¹ See Takeshi Nagatake, *Classic Japanese Porcelain. Imari and Kakiemon*, Tokyo – New York – London, Kodansha International, 2003, p. 67 and following; Christiaan J.A. Jörg, *Fine & Curious. Japanese Export Porcelain in Dutch Collections*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2003, pp. 91–93 (“Imari”); and Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London – Amsterdam, Philip Wilson – The Rijksmuseum, 1997, pp. 199–200 (“Chinese Imari”).



9

Gomil de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1662–1722; dinastia Qing, período Kangxi
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado
e esmalte vermelho de ferro e ouro sobre o vidrado
26,5 x 12 x 22,4 cm

Gomil de porcelana para exportação, copiando protótipo metálico islâmico, decorado a azul de cobalto sob o vidrado e esmalte vermelho de ferro e ouro sobre o vidrado no estilo “Imari Chinês” (**veja-se cat. no. 8**). Piriforme e de lados achatados, apresenta reservas relevadas em forma de pêssago, asa e bico curvos, e o colo e secção inferior do corpo decorados por godrões canelados e relevados em forma de pétalas estilizadas de flor-de-lótus. O corpo é delicadamente decorado por lírios que flanqueiam as reservas laterais a vermelho de ferro. Estas, relevadas na forma de *cintāmaṇi*, a pérola flamejante do Budismo ou *rúyibǎozhū* 如意寶珠, tal como é conhecido na China, literalmente “a jóia preciosa que concede desejos” (acentuados por emolduramento flamejante pintado a azul de cobalto), são decoradas com flores-de-lótus estilizadas, conhecidas *bǎoxiānghuā* 宝相花, entre motivos de nuvem encaracolada. Um par de gomis semelhantes ao presente (com as tampas originais), embora sem a decoração inicial azul sob o vidrado (**fig. 1**), pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres.¹ O par foi adquirido no Irão por R.J. Murdoch Smith (1835–1900), director do Indo-European Telegraph Department com sede em Teerão. Outro gomil semelhante, mas com uma tampa decorada também a azul de cobalto sob o vidrado, semelhante ao presente, pertence ao Topkapı Sarayı Müzesi em Istambul, que possui outros três gomis idênticos, um com montagens de prata dourada otomanas, que incluem asa e tampa.²



[fig. 1] Anónimo, Gomil (um de um par), China, Jingdezhen, ca. 1710–1730, dinastia Qing, período Kangxi; porcelana decorada com esmalte vermelho de ferro e ouro sobre o vidrado (32,5 cm de altura). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. nos. 240&A–1876, 240B&C–1876. | Anonymous, Ewer (one of a pair), China, Jingdezhen, ca. 1710–1730, Qing dynasty, Kangxi period; porcelain decorated in overglaze iron red enamel and gilt (32.5 cm in height), London, Victoria and Albert Museum, inv. nos. 240&A–1876, 240B&C–1876. © Victoria and Albert Museum, London.

Porcelain ewer

China, Jingdezhen
ca. 1662–1722; Qing dynasty, Kangxi period
Porcelain decorated in underglaze cobalt blue
and overglaze iron red enamel and gilt
26.5 x 12 x 22.4 cm

A porcelain ewer made for export, modelled after an Islamic metal prototype, decorated in underglaze cobalt blue and overglaze iron red enamel and gilt in the so-called “Chinese Imari” style (**see cat. no. 8**). This pear-shaped ewer with flattened sides set with raised peach-shaped panels, features a curved handle and spout, while the neck and lower part of the body is set with high-relief fluted gadroons in the shape of stylised lotus-flower petals. The body is delicately enamelled with lilies flanking the iron-red peach-shaped panels. These raised panels in the shape of the *cintāmaṇi*, the flaming pearl of Buddhism or *rúyibǎozhū* 如意寶珠, as it is known in China, literally “the precious jewel that grants wishes” (highlighted by flaming borders around them painted in underglaze cobalt blue), are decorated with stylized lotus flowers, known as *bǎoxiānghuā* 宝相花, among curled-cloud motifs. A pair of similarly shaped ewers (with their original covers), albeit lacking the underglaze decoration of the present example (**fig. 1**), belongs to the Victoria and Albert Museum, London.¹ The pair was acquired in Iran by R.J. Murdoch Smith (1835–1900), the director of the Indo-European Telegraph Department based in Tehran. Another identical ewer, fitted with a non-matching cover from an underglaze blue example similar to the present one, belongs to the Topkapı Sarayı Müzesi in Istanbul, which houses three other similar ewers, one set with Ottoman silver gilt mounts including the handle and cover.²



¹ Cf. Rose Kerr and Luisa E. Mengoni, *Chinese Export Ceramics*, London, V&A Publishing, 2011, p. 108, cat. no. 152.
² Cf. Regina Krah (ed.), *Chinese Ceramics in the Topkapı Sarayı Museum Istanbul*, Vol. 3, London, Sotheby's Publications, 1986, p. 935, 1192 e 1200–1201.

¹ Cf. Rose Kerr and Luisa E. Mengoni, *Chinese Export Ceramics*, London, V&A Publishing, 2011, p. 108, cat. no. 152.
² Cf. Regina Krah (ed.), *Chinese Ceramics in the Topkapı Sarayı Museum Istanbul*, Vol. 3, London, Sotheby's Publications, 1986, p. 935, 1192 and 1200–1201.



10

Par de saleiros de madrepérola

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade)
Madrepérola e latão
7,2 x 11,3 x 11,3 cm
7,3 x 11,8 x 11,8 cm

Um par de saleiros quadrados de concha hemisférica produzidos na Índia para exportação seguindo protótipo europeu (**veja-se cat. no. 3**). Estes raros saleiros em forma de cubo, com uma constrição côncava na secção média e modenatura à volta, são constituídos por tesselas de madrepérola fixas com pinos de latão, das conchas do gastrópode marinho *Turbo marmoratus* na superfície externa e de ostra perlífera do género *Pinctada* no fundo. Finamente executados, estes apresentam um rebordo recortado de estilo islâmico na concha, decorado por pontos e círculos típicos desta produção.

No Renascimento, complexos saleiros – em pedestal ou em forma de copas com tampa – evoluíram para objectos de aparato e, produzidos em metais preciosos e pedras duras, tinham não apenas um uso prático, mas, acima de tudo, uma importância cerimonial, assinalando o estatuto relativo dos convidados e sua posição à mesa em relação ao grande saleiro colocado junto do anfitrião. O sal era então um produto dispendioso e a presença de um saleiro à mesa de banquete assinalava a prosperidade do anfitrião. Em meados do século XVI, o uso de saleiros mais pequenos difundiu-se pela Europa e, embora não destinado a uso individual, conjuntos de saleiros eram posicionados pela mesa. Estes seguiam uma grande variedade de formas, com aba em torno da concha, já que o sal era precioso e não podia cair sobre o linho: desde redondos, ovais, rectangulares, como os presentes, triangulares, hexagonais ou octogonais. Em metal precioso e servindo função cerimonial, os saleiros estavam mais sujeitos às mudanças ditadas pela moda – e vários desenhos sobrevivem de artistas famosos da época –, resultando na sobrevivência de poucos exemplares. Novas linguagens levavam à renovação da prata antiga que dava lugar a novos objectos. Enquanto saleiros com formas prismáticas sobrevivem do século XVI em diferentes materiais, os quadrados parecem sobreviver apenas na iconografia.¹ Numa tapeçaria de 1545-1547 feita em Bruxelas a partir de cartão de Giulio Romano, *A refeição do General*, da série *Fructus Belli*, vemos um par de saleiros lisos, quadrados, provavelmente dourados, pousados na mesa. Embora ligeiramente posterior, de 1664, o “Saleiro Moody” do Victoria and Albert Museum, Londres (inv. no. M.347-1912) corresponde na forma ao nosso par (cubo com constrição côncava). Conhecemos um saleiro semelhante ao nosso, parte de um conjunto de peças em madrepérola do Guzarate, em Chicheley Hall, Buckinghamshire.² Não se conhece outro exemplar.

Pair of mother-of-pearl saltcellars

Gujarat, India
16th century (2nd half)
Mother-of-pearl and brass
7.2 x 11.3 x 11.3 cm
7.3 x 11.8 x 11.8 cm

A pair of square salts with hemispherical bowls made in India for export and following a European prototype (**see cat. no. 3**). These rare cube-shaped salts, with a concave constriction on the mid-section set with a running moulding, are made from mother-of-pearl tesserae pinned with brass, from green turban shell (*Turbo marmoratus*) for the outer surface and pearl oyster of the genus *Pinctada* for the underside. Finely executed, the salts feature an Islamic-style shaped border around the bowls, decorated with a dot and circle pattern typical of this Gujarati production.

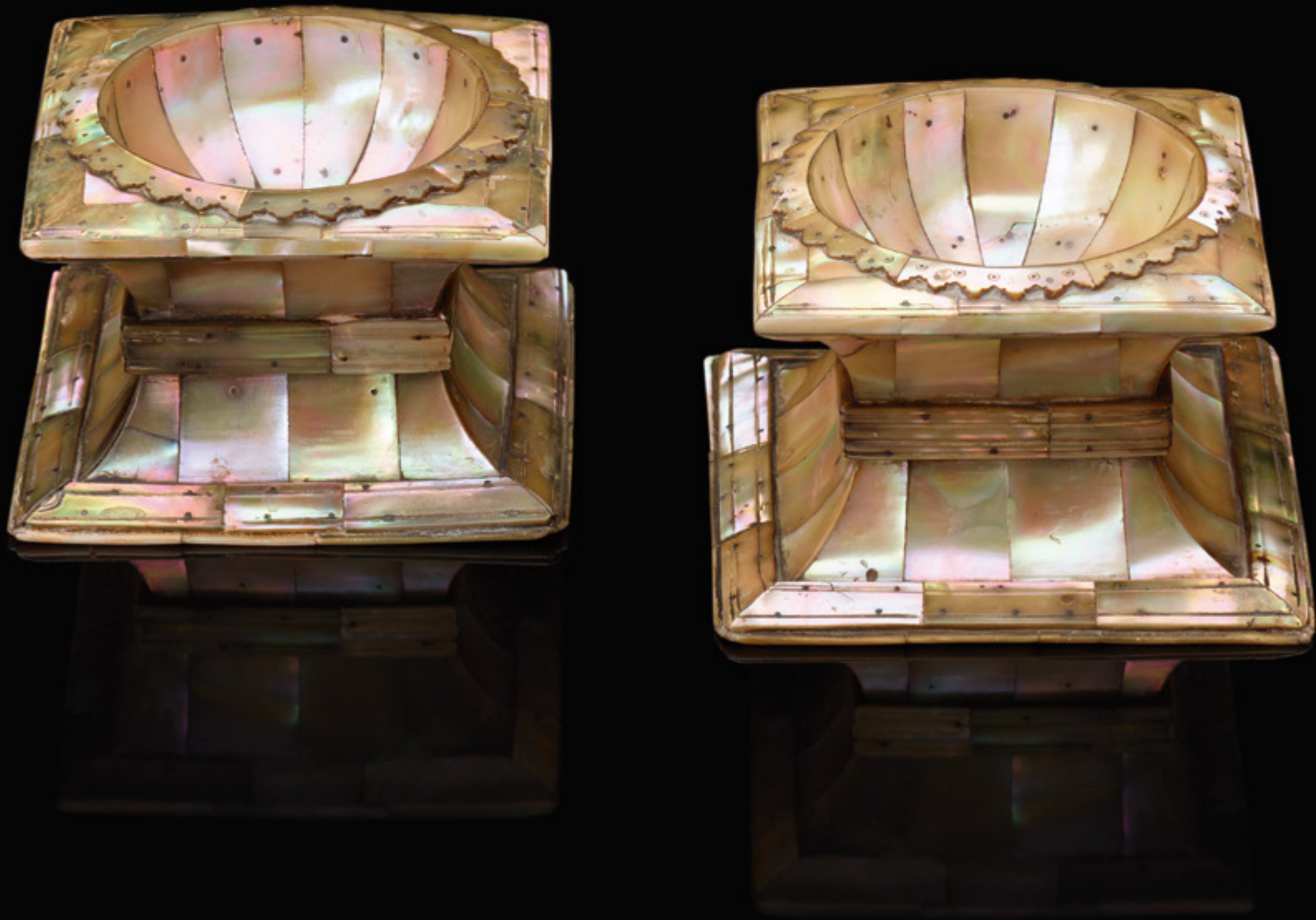
In the Renaissance, elaborate master saltcellars – salts on pedestal or shaped as cups with covers – evolved into complex display objects, mostly made from precious metals and hardstones, which had not only a practical use but above all, a ceremonial importance, indicating the relative status of guests by their position at the table in relation to the large salt, placed near the host. Salt was an expensive commodity and a saltcellar on a banquet table signalled the owner's prosperity. By the mid-sixteenth century the use of smaller salts was in use thorough Europe and while not intended for individual use, sets of matching salts would be positioned at constant intervals across the table. These were made in a wide range of shapes and featured broad rims around the bowls as salt was precious and could not go to waste on the linen: these were round, oval, rectangular – such as the present pair –, triangular, hexagonal or octagonal. Made from precious metals and serving a clear ceremonial function, salts were more prone to changing fashion in design and many designs for these objects by famous artists of the period still survive. New trends in design meant the refashioning of old silver into new creations, and as a result relatively few examples of older designs have come down to us. While salts featuring prismatic shapes survive from the sixteenth century in different materials, square salts seem to have survived only in visual sources.¹ In a 1545-1547 tapestry made in Brussels after a cartoon by Giulio Romano on *The General's Dinner*, one of a set known as the *Fructus Belli*, we see a pair of plain, square, probably silver-gilt salts across the table. Albeit from a slightly later date, around 1664, the so-called “Moody Salt” from the Victoria and Albert Museum, London (inv. no. M.347-1912) matches our pair in general form (cube-shaped with a concave constriction). A matching salt from a Gujarati mother-of-pearl garniture survives in Chicheley Hall, Buckinghamshire.² No other examples are known.

1 Para exemplos em prata, veja-se Michèle Bimbenet-Privat, "Les «utensiles pour boire et mengier», in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Éditions de la Rmn - Grand Palais, 2011, pp. 66-102, ref. pp. 88-95.

2 Veja-se Anna Jackson, Amin Jaffer (eds.), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800* (cat.), London, V&A Publications, 2004, pp. 252-253, cat. no. 19.1.

1 For examples in silver, see Michèle Bimbenet-Privat, "Les «utensiles pour boire et mengier», in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Éditions de la Rmn - Grand Palais, 2011, pp. 66-102, ref. pp. 88-95.

2 See Anna Jackson, Amin Jaffer (eds.), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800* (cat.), London, V&A Publications, 2004, pp. 252-253, cat. no. 19.1.



11

Saleiro de cristal de rocha

Provavelmente Goa, Índia
Século XVII (primeira metade)
Cristal de rocha; montagens de prata
20 x 9 cm

Para além das mais conhecidas figuras devocionais do Menino Jesus (e do Bom Pastor) em cristal de rocha, entalharam-se outros raros objectos no Ceilão e na Índia sob influência europeia nos primeiros séculos de presença portuguesa na Ásia.¹ Para além de outras peças devocionais e joalharia, os objectos em cristal de rocha encomendados pelos portugueses no Ceilão e na Índia incluem talheres preciosos (colheres e garfos montados em ouro com rubis e safiras), pequenas taças e saleiros. Este raro saleiro em forma obelisco triangular apresenta uma parte inferior de forma *bombé* com um grande reservatório para o sal no interior, e com um rebordo saliente onde assenta a secção superior piramidal de arestas côncavas, esta com um pequeno reservatório interno para a pimenta.² A decoração entalhada em alto-relevo consiste em cabeças de querubim que se elevam de um fundo ondedado remi- niscentes de gravuras ornamentais maneiristas. Esta inusual iconografia, aparentemente religiosa, numa peça certamente não destinada ao altar, é reforçada pelas montagens, obtidas por fundição (adições e substituições ulteriores incluem as guirlandas do topo e o terminal), que incluem bandas vazadas e recortadas e lagartos e mascarões finamente cinzelados, num estilo simples, mas eficaz, típico do Maneirismo português. Análises de laboratório quanto às técnicas de entalhe e polimento usados na sua produção revelaram a utilização a abrasivos menos finos do que os utilizados em peças entalhadas em cristal de rocha no Ceilão nos finais do século XVI³, o que, considerando a datação posterior, e dado que o entalhe deste tipo de objectos para esta cronologia está documentado para Goa⁴, permite-nos atribuir uma origem goesa para este saleiro.

Nos finais do Renascimento, saleiros, quer produzidos em metal precioso ou em materiais menos dispendiosos como o cobre esmaltado ou cerâmica, seguiam uns uma variedade de formas, algumas derivadas de

Rock-crystal saltcellar

Probably Goa, India
17th century (1st half)
Rock crystal; silver mountings
20 x 9 cm

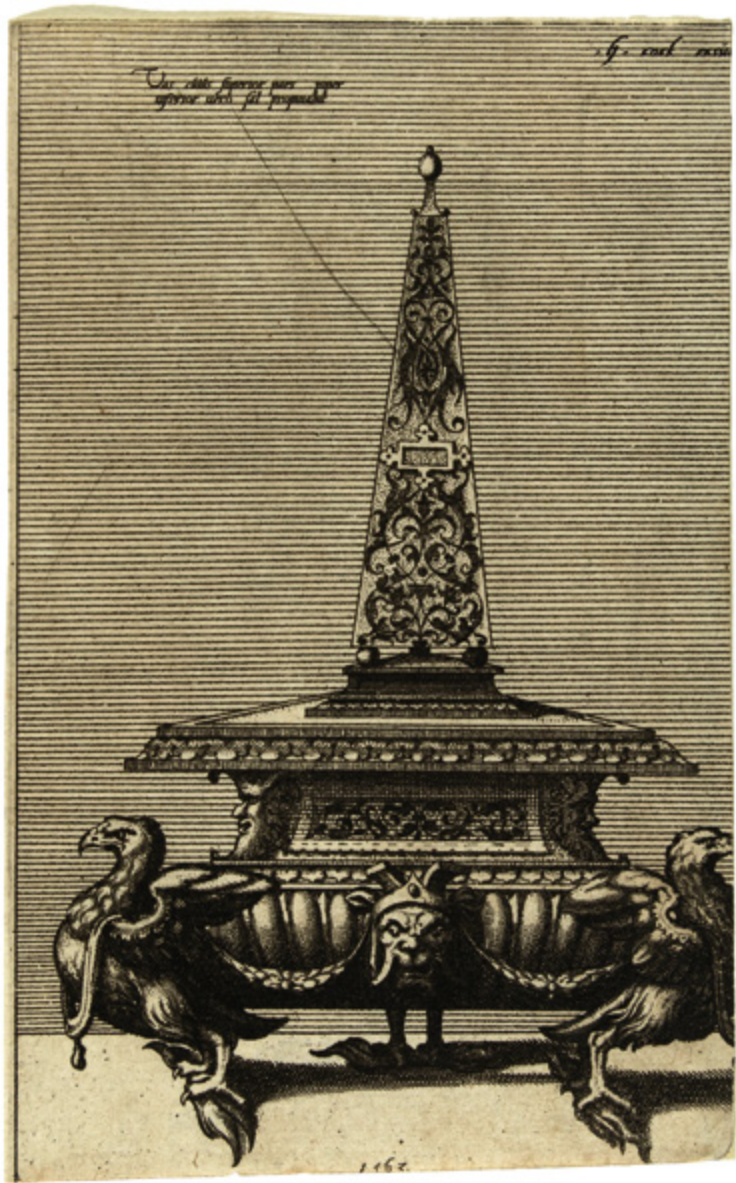
In addition to the well-known rock-crystal devotional statuettes of the Christ Child (and of the Good Sheperd), other rare objects were carved in Ceylon and India under European influence during the first centuries of Portuguese presence in Asia.¹ Apart from other devotional pieces and jewellery, rock-crystal objects commissioned by the Portuguese in Ceylon and India include precious cutlery (spoons and forks set in gold with rubies and sapphires), small cups and saltcellars. This unique salt in the shape of a triangular obelisk features a lower section with a large container for the salt, pronouncedly bombé and with a protruding lip where an upper, pyramidal section with curved edges sits, and with an inner, small reservoir for pepper.² The high-relief carved decoration consists of cherubim heads, protruding from a wavy, fluted, deeply grooved ground reminiscent of Mannerist ornaments and prints. This apparently religious, unusual iconography for a piece not intended for a church altar, is further strengthened by the cast gilded silver mountings (later additions or replacements include the garlands of the top and the finial) featuring pierced, openwork bands and finely chased lizards and masks in a simple, yet effective decoration typical of Portuguese Mannerist style. Detailed scientific analysis on the cutting and polishing techniques used in its manufacture reveal the use of coarser abrasives when compared with late sixteenth-century Ceylonese rock-crystal carvings³, which considering the later date, and given that the carving of such objects in Goa for this period is fully attested by contemporary records⁴ may allow us to posit a Goan origin for this object.

In the late Renaissance saltcellars were made either in precious metals or more inexpensive materials such as enamelled copper or ceramics, and in a wide range of shapes, some derived from round, oval, rectangular, triangular, hexagonal or octagonal prisms, and others follow-



1 Veja-se Nuno Vassallo e Silva, "Jóias «de ouro e pedrinhas do Ceilão». Jewels «in Gold and Stones from Ceylon»", *Oriente*, 2, 2002, pp. 23–36; e Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.
2 Veja-se Nuno Vassallo e Silva, *Salsarium. A Rock Crystal Masterpiece*, Lisboa, AR-PAB, 2012; Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal [...]", p. 209, cat. no. 4; e Hugo Miguel Crespo, "Cristal de rocha na Ásia portuguesa", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2017, pp. 160–161, cat. no. 127.
3 Cf. Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal [...]", p. 209.
4 Veja-se Nuno Vassallo e Silva, "An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in Jorge Manuel Flores (ed.), *Re-Exploring the Links: History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279–295, ref. pp. 292–293.

prismas redondos, ovais, rectangulares ou octogonais, e outros de formas mais complexas, tais como saleiros altos (com figuras no topo e pés muito elaborados), em forma de taça de pé (ou trípodas), ou em forma de pequenas taças, copas ou vasos. A importância cerimonial do saleiro à mesa principesca era tanta que sobrevivem vários desenhos preparatórios com vista à sua produção, por grandes artistas do tempo, tais como Giulio Romano.⁵ Modelos imaginativos, por vezes mesmo bizarros ou fantasistas para saleiros e outros objectos para a mesa tiveram larga circulação sob a forma impressa na Europa de Quinhentos. Esta gravura (**fig. 1**), de uma série de doze modelos para prateiros (gomis, saleiros, taças de beber, etc), de Johannes ou do seu irmão Lucas van Doethcum a partir de Hans Vredeman de Vries e datada de 1563 (publicada por Hieronymus Cock), mostra-nos um saleiro em forma de obelisco que bem pode ter servido de modelo para o nosso de cristal de rocha dadas as semelhanças. Com uma decoração do mais puro maneirismo flamengo, de laçarias e arabescos, é triangular e apresenta uma secção inferior *bombé* com godrões em baixo e uma constrição côncava junto do rebordo, com reservatório para o sal, e uma parte superior em forma de obelisco para a pimenta. Uma inscrição latina refere os dois reservatórios, uma para a pimenta em cima, e outra para o sal em baixo: “*Vas cūius superior pars piper / inferior uero sal propinabit*”.



[fig. 1] Johannes ou Lucas van Doetechum, a partir de Hans Vredeman de Vries, *Modelo para saleiro e pimenteiro*, 1563; gravura a buril sobre papel (20 x 12,6 cm). Amesterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1898-A-20184. | Johannes ou Lucas van Doetechum, after Hans Vredeman de Vries, *Design for a saltcellar and pepper shaker*, 1563; engraving on paper (20 x 12.6 cm) Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-1898-A-20184.

might have served as a model for our rock-crystal salt, given the similarities. Featuring a pure Flemish Mannerist decoration of *strapwork* and *moresques*, it is triangular and has a lower bombé section decorated with gadroons on the lower part and a concave constriction near the lip for housing the precious salt, and a top section shaped as an obelisk for the pepper. In fact, an inscription in Latin mentions the two reservoirs, one for pepper on top, and the other for salt below: “*Vas cūius superior pars piper / inferior uero sal propinabit*”.

ing more complex designs, such as pedestal salts (set with figures and on elaborate feet), saltcellars shaped like shallow cups on stem (or on tripods), or in the shape of small covered cups, bowls or vases. The ceremonial importance of the saltcellar at the princely table was such that many examples survive of preparatory designs used for their manufacture, mainly in precious metals, by great artists of the time, such as Giulio Romano.⁵ Imaginative, sometimes even bizarre or fantastical designs for salts and other objects for the table in printed form received wide circulation in sixteenth-century Europe. This print (**fig. 1**), of a series of twelve designs for silversmiths (ewers, salts, drinking bowls, etc) by Johannes or his brother Lucas van Doetechum after Hans Vredeman de Vries and dated 1563 (published by Hieronymus Cock), shows a design for a saltcellar in the shape of an obelisk which



5 Veja-se Valerie Taylor, "From Sketchbook to Princely Table: Giulio Romano's Silverware Designs", in Ugo Bazzotti (ed.), Giulio Romano Romano e l'arte del Cinquecento, Modena, Panini Editore, 2014, pp. 137-153.

5 See Valerie Taylor, "From Sketchbook to Princely Table: Giulio Romano's Silverware Designs", in Ugo Bazzotti (ed.), Giulio Romano Romano e l'arte del Cinquecento, Modena, Panini Editore, 2014, pp. 137-153.

12

Mostardeira

China, Jingdezhen
ca. 1628–1644; dinastia Ming, período Chongzhen
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado; montagens de prata
16 x 8,3 x 10,5 cm

Esta rara mostardeira, em forma balaústre de colo largo, rebordo recto, asa redonda, assente num pé alto em forma de cúpula, e pintada a azul de cobalto sob o vidrado, é enriquecida por montagens de prata e apresenta uma tampa articulada, sextavada, com orifício no topo.¹ Moldada em duas partes, com a junção logo abaixo do ombro, o corpo é decorado por uma grande peónia lenhosa num lado, e um ramo de quatro peónias arbustivas no outro, enquanto o pé é decorado por friso contínuo de folhas bicudas. A peónia lenhosa (*Paeonia suffruticosa*) ou *múdān* 牡丹, considerada na China “a rainha das flores”, é o símbolo da realeza, da prosperidade, da riqueza e da honra.² As montagens, provavelmente holandesas, incluem um pé torneado, que faz elevar a mostardeira, e a articulação da tampa, ambos de rebordo recortado que ajudam a segurar as montagens à porcelana. Esta mostardeira pertence a um grupo específico de objectos produzidos ca. 1635–1640 durante o chamado Período de Transição (**veja-se cat. no. 7**), seguindo formas holandesas, fazendo uso da melhor porcelana, de paredes espessas, fina decoração em bandas contínuas de paisagens, figuras e animais pintados com cuidado em diferentes tons de azul sob um vidrado imaculado, transparente e brilhante.³ Extremamente popular na Holanda, a mostarda (feita a partir de sementes de mostarda-castanha em pó misturado com vinagre ou *verjus* e mel) era acondicionada em pequenos vasos globulares providos de colher ou pau de misturar, e isso explica a abertura redonda nas tampas das mostardeiras, no centro, como no caso presente, ou no rebordo.⁴

Duas mostardeiras de porcelana azul e branca semelhantes à presente e do mesmo período, embora de forma globular e com pé em pedestal, ambas com montagens de prata no pé e tampa, pertencem, uma (16 x 9 x 14 cm) ao Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. C.67–1963⁵, e outra ao Groninger Museum, Groningen. Mostardeiras contam-se entre os primeiros objectos encomendados pelos holandeses no Japão no final da década de 1650. Destas conhecem-se dois exemplares no Groninger Museum, inv. no. 1929–228 e 1987–128.⁶

Mustard pot

China, Jingdezhen
ca. 1628–1644; Ming dynasty, Chongzhen period
Porcelain decorated in underglaze cobalt blue; silver mountings
16 x 8.3 x 10.5 cm

This rare porcelain mustard pot, of baluster shape with wide neck, straight lip and handle, standing on a high, dome-shaped foot, is painted in underglaze cobalt blue and fitted with silver mounts and a hinged six-side porcelain cover with a hole on top.¹ Moulded in two parts, with the seam running just below the shoulder, the body is decorated with a large tree peony on one side, and with a bouquet of four shrub peonies on the other, while the foot is decorated with a running frieze of pointed leaves. The tree peony (*Paeonia suffruticosa*) or *múdān* 牡丹, deemed in China “the queen of flowers” is the symbol of royalty, prosperity, wealth and honour.² The silver mountings, probably of Dutch origin, comprise a turned foot, which significantly raises the height of the pot, and the hinged mechanism of the cover, all set with a waved rim that helps to secure the mounts in place. The present mustard pot belongs to a specific group of wares produced ca. 1635–1640 during the so-called Transitional period (**see cat. no. 7**), made for export following Dutch-inspired shapes using the best porcelain clay, and featuring thickly potted walls, fine decoration in bands with landscapes, lively figures and animals painted with care in different shades of blue, under an impeccable transparent, glossy glaze.³ Mustard (made from ground brown mustard seeds mixed with vinegar or verjuice and honey) was extremely popular in the Netherlands, and was kept in small lidded globular pots fitted with a spoon or stick for mixing, and this explains why mustard pots feature a round opening on the cover, as the present example testifies, or an opening in the mouth rim.⁴

Two similar blue and white porcelain mustard pots, albeit of a more globular shape and raised on a pedestal foot, dated to the same period and featuring silver mounts on the feet and covers, belong, one (16 x 9 x 14 cm) to the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. C.67–1963⁵, and the other to the Groninger Museum, Groningen. Mustard pots were among the first objects commissioned by the Dutch in Japan in the late 1650s. Two examples are known in Dutch collections in the Groninger Museum, inv. no. 1929–228 and 1987–128.⁶



1 Publicado em Hugo Xavier, *Vánitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR–PAB, 2009, pp. 262–263.
2 Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tokyo – Rutland – Singapore, Tuttle, 2008, pp. 34–36.
3 Veja-se Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London – Amsterdam, Philip Wilson – The Rijksmuseum, 1997, pp. 74–75 ("Transitional Porcelain").
4 Veja-se D.F. Lunsingh Scheurleer, "Schepbekertjes of mosterdpotjes uit de tweede helft van de 16de en de eerste helft van de 17de eeuw", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 31, 1980, pp. 154–180.
5 Rose Kerr, Luisa E. Mengoni, *Chinese Export Ceramics*, London, V&A Publishing, 2011, pp. 84–85, cat. no. 115.
6 Christiaan J.A. Jörg, *Fine & Curious. Japanese Export Porcelain in Dutch Collections*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2003, pp. 162–163, cat. nos. 184–185, respectivamente.

1 Published in Hugo Xavier, *Vánitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR–PAB, 2009, pp. 262–263.
2 Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tokyo – Rutland – Singapore, Tuttle, 2008, pp. 34–36.
3 See Christiaan J.A. Jörg, Jan van Campen, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London – Amsterdam, Philip Wilson – The Rijksmuseum, 1997, pp. 74–75 ("Transitional Porcelain").
4 See D.F. Lunsingh Scheurleer, "Schepbekertjes of mosterdpotjes uit de tweede helft van de 16de en de eerste helft van de 17de eeuw", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 31, 1980, pp. 154–180.
5 Rose Kerr, Luisa E. Mengoni, *Chinese Export Ceramics*, London, V&A Publishing, 2011, pp. 84–85, cat. no. 115.
6 Christiaan J.A. Jörg, *Fine & Curious. Japanese Export Porcelain in Dutch Collections*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2003, pp. 162–163, cat. nos. 184–185, respectively.

13

Prato covo de madrepérola

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade)
Madrepérola e latão
3 x Ø 17 cm

Para além de uma infinidade de diferentes objectos de madrepérola de uso à mesa, como bacias, garrafas, gomis, saleiros e talheres (**veja-se cat. no. 3**), pratos de dimensões variáveis foram também produzidos para exportação no Guzarate. Copiando protótipos em porcelana ou metal, estes pratos apresentam, ora caldeiras fundas de perfil curvilíneo e abas estreitas e planas (com bordos lisos, serreados ou em chaveta), ora caldeiras pouco fundas e abas largas levantadas (muito raros) ou mesmo, caldeiras pouco fundas de perfil curvilíneo e abas largas lobadas (extremamente raros), todos com pé anelar de latão. As dimensões, semelhantes às da cerâmica chinesa das dinastias Yuan e Ming, variam entre 15–17, 19–20, 22–23, 25–27, 33–35 (**veja-se cat. no. 21**) e mesmo 46 cm de diâmetro. A decoração do centro, sempre de padrão geométrico radial de flores-de-lótus com um círculo no centro, segue, ora um arranjo de círculos concêntricos, o maior de pétalas alongadas, ora um mais complexo de flores-de-lótus abertas com várias fiadas de pétalas polilobadas.

Além de pratos comunitários (ca. Ø 70 cm) replicando protótipos islâmicos, sobrevivem também pratos grandes com caldeiras de perfil curvilíneo, sem abas e de tesselas de madrepérola fixas outrossim a uma base de madeira, raros exemplares decorados a goma-laca vermelha no tardo, dos quais um se transformou ca. 1540 em bacia, com a aplicação de uma larga aba de prata dourada, no Grünes Gewölbe, Dresden (inv. no. IV 181). Raras e grandes bacias de água-às-mãos (Ø 44 cm) copiando protótipos metálicos portugueses chegaram também até nós, com caldeiras profundas, centro alteado e larga aba, levantada, das quais conhecem-se exemplares no Kunsthistorisches Museum, Viena (inv. no. KK 4095), da colecção do arquiduque Ferdinand II do Tirol, com seu jarro de água (**veja-se cat. no. 3**), no British Museum, Londres (inv. OA +.2644) e no Chicheley Hall em Buckinghamshire. Com semelhante centro hemisférico, mas sem aba, seguindo a forma das taças de beber portuguesas dos inícios do século XVI, as *taças para salva* (**veja-se cat. no. 24**), é de mencionar um exemplar (Ø 29 cm) em colecção particular portuguesa.¹ São conhecidos pequenos pratos covos do Guzarate, chamados *salsinhas* ou *salseiras*, com caldeiras de perfil curvilíneo e sem abas, dos quais o presente é um raro exemplo, com um padrão radial complexo de flor-de-lótus do primeiro tipo mencionado acima. Devem-se mencionar dois exemplares semelhantes numa colecção particular portuguesa, um de tartaruga. Um exemplo em tudo idêntico (Ø 17 cm sem montagens), montado em prata dourada, pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. M.17-1968.²

Mother-of-pearl saucer

Gujarat, India
16th century (2nd half)
Mother-of-pearl and brass
3 x Ø 17 cm

In addition to a multitude of different mother-of-pearl objects for the table, such as basins, bottles, ewers, saltcellars and flatware (**see cat. no. 3**), dishes of different sizes were also made for export in Gujarat. Modelled after porcelain and metal prototypes, these dishes have either deep rounded cavettos and narrow, flat, straight borders (with either round, serrated, or foliated, bracket-pointed rims), shallow rounded cavettos and wide, everted borders (very rare), or even, shallow rounded cavettos and wide, rounded and scalloped borders (exceedingly rare), all on brass foot rings. Their sizes, not unlike Yuan and Ming dynasty Chinese ceramics, range from ca. 15–17, 19–20, 22–23, 25–27, 33–35 (**see cat. no. 21**) and even up to 46 cm in diameter. The flat centre design, always decorated with a geometric, radial pattern of stylised lotus flowers with a circle in the centre, may either follow a concentric arrangement of roundels, the outer with tongue-like petals, or a more complex pattern of open lotus flowers with several rows of lobed petals.

Apart from large communal dishes (ca. Ø 70 cm), modelled after Islamic prototypes, there are also large dishes with rounded cavettos and no borders and with the mother-of-pearl tesserae otherwise pinned to a wooden base, rare examples painted in red shellac on the underside, of which one was transformed ca. 1540 into a washbasin with the addition of a wide silver gilt border, in the Dresden Grünes Gewölbe (inv. no. IV 181). Rare, large washbasins (Ø 44 cm) modelled after Portuguese metal prototypes also survive, featuring deep cavettos, dome-shaped bosses on the centre and flat, everted, wide borders, of which examples are known in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. no. KK 4095), once in the collection of archduke Ferdinand II of Tyrol, with its matching water jug (**see cat. no. 3**), in the British Museum, London (inv. no. OA+.2644), and at Chicheley Hall in Buckinghamshire. With a similar central dome shape but without rim, following the shape of early sixteenth-century Portuguese drinking bowls or *taças para salva* (**see cat. no. 24**), mention should be made of a unique example (Ø 29 cm) in a Portuguese private collection.¹ Smaller Gujarati saucer dishes, called *salsinhas* or *salseiras*, with rounded cavettos and no borders are known, of which the present is a rare example, featuring a highly complex lotus-flower radial pattern of the first type mentioned above. Two other similar examples from a Portuguese private collection should be mentioned, one also featuring tortoiseshell inlays. A matching example (Ø 17 cm without mounts), mounted in silver gilt, belongs to the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. M.17-1968.²

1 Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exótica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 129–130, cat. no. 31 (entrada catalográfica de Pedro Moura Carvalho).
2 Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 42, cat. no. 13.

1 Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exótica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 129–130, cat. no. 31 (catalogue entry by Pedro Moura Carvalho).
2 Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 42, cat. no. 13.

14

Prato covo de porcelana

China, Jingdezhen
c. 1522-1567; dinastia Ming, período Jiajing
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado
3,6 x Ø 19,5 cm

Difícilmente poderíamos considerar a porcelana como uma mercadoria de luxo na Lisboa do final de Renascimento, dada a grande quantidade que aqui chegava e a facilidade com que era adquirida em lojas especializadas e nos leilões públicos diários.¹ Ao contrário dos poucos e valiosos exemplares que vieram enriquecer as coleções principescas de Viena, Florença, Innsbruck ou Dresden², a porcelana era tida na Lisboa quinhentista como de uso diário dado o seu carácter decorativo e relativo baixo preço. Recentes e importantes achados arqueológicos em Lisboa³, na maioria ainda inéditos e aguardando investigação,junto com os de naufrágios portugueses⁴, oferecem-nos uma mais realista imagem do consumo generalizado de porcelana chinesa na Lisboa do Renascimento. Exemplo da variedade disponível para uso em Lisboa é a porcelana deixada, após a sua morte em 1570, por Simão de Melo à sua viúva e que incluía 120 peças de “porcellana de comer”, provavelmente pratos de tamanho médio, aos quais se juntavam quarenta pratos grandes e outros tantos de diversas dimensões também “de comer”.

Listados no inventário de Simão de Melo foram também: trinta taças em forma de sino invertido; vinte e seis pratos muito grandes; vinte pratos grandes; vinte garrafas; oito taças pequenas; seis taças pequenas e dois pires; seis grandes pratos de servir ou “bandejas”; cinco potes grandes ou “boiões”; quatro potes; e um “resfriador”.⁵ Este pequeno prato covo de parede arredondada corresponderá à descrição de algumas peças de “porcellana de comer” do inventário de Simão de Melo. A caldeira é decorada por friso polilobado de “colarinho de nuvens”, enquanto o medalhão central é preenchido por um lago de flores-de-lótus com patos mandarim.

Porcelain saucer

China, Jingdezhen
ca. 1522-1567; Ming dynasty, Jiajing period
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue
3.6 x Ø 19.5 cm

Porcelain was hardly a luxury commodity in late Renaissance Lisbon, as it arrived in great quantities and was easily bought in shops and at daily public auctions.¹ Unlike the relatively few prized examples that enriched the collections of the wealthy nobility in Vienna, Florence, Innsbruck or Dresden², porcelain in sixteenth-century Lisbon was put to everyday use on account of its attractiveness and relative low price. Recent important archaeological finds in Lisbon³, still mostly unpublished and awaiting proper research, alongside those from Portuguese shipwrecks⁴, enable us to form a better, more realistic idea about the widespread consumption of Chinese porcelain in Renaissance Lisbon. As an example of the types of wares available for use in Lisbon, upon his death in 1570, Simão de Melo left a vast array of porcelain to his widow, including 120 pieces of “porcelain for eating”, probably referring to dishes of medium size, plus forty large dishes, and forty dishes of various dimensions “for eating”.

Also recorded in Melo’s inventory were: thirty bell-shaped bowls; twenty-six very large plates; twenty large plates; twenty bottles; eight small bowls; six small cups and two small saucers; six large serving platters or “bandejas”; five large ovoid jars or “boiões”; four jars; and a cooler or “resfriador” with flaring rounded sides.⁵ This small dish, a saucer with rounded sides would fit the description of some smaller “porcelain for eating” in Melo’s inventory. The cavetto is decorated with a cloud medallion frieze, while the central medallion is packed with a lotus pond with mandarin ducks.



1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120-139, ref. p. 121.

2 Veja-se Teresa Canepa, "The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in 16th-century Europe", in Jan van Campen, Titus Eliëns, (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle - Amsterdam - Den Haag - Groningen - Leeuwarden, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum - Gemeentemuseum - Groningen Museum - Keramiekmuseum Princessehof, 2014, pp. 17-35; Henry Gardner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Society of Antiquaries of London, 1975; e Barbara Marx, "Medici Gifts to the Court of Dresden", *Studies in the Decorative Arts*, 15.1, 2007-2008, pp. 46-82.

3 José Pedro Vintém Henriques, "Do Oriente para Ocidente: contributo para o conhecimento da porcelana chinesa nos quotidianos de Época Moderna. Estudo de três contextos arqueológicos de Lisboa", in André Teixeira, José António Bettencourt (eds.), *Vêlhos e Novos Mundos. Estudos de Arqueologia. Old and New Worlds. Studies on Early Modern Archaeology*, Vol. 2, Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2012, pp. 912-932.

4 Veja-se Chris Auret, Tim Maggs, "The Great Ship São Bento: remains from a mid-sixteenth century Portuguese wreck on the Pondoland coast", *Annals of the Natal Museum*, 25.1, 1982, pp. 1-39; e Tim Maggs, "The Great Galleon São João: remains from a mid-sixteenth century wreck on the Natal South Coast", *Annals of the Natal Museum*, 26.1, 1984, pp. 173-186.

5 Hugo Miguel Crespo, "Global [...]]", p. 125.

1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120-139, ref. p. 121.

2 See Teresa Canepa, "The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in 16th-century Europe", in Jan van Campen, Titus Eliëns, (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle - Amsterdam - Den Haag - Groningen - Leeuwarden, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum - Gemeentemuseum - Groningen Museum - Keramiekmuseum Princessehof, 2014, pp. 17-35; Henry Gardner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Society of Antiquaries of London, 1975; and Barbara Marx, "Medici Gifts to the Court of Dresden", *Studies in the Decorative Arts*, 15.1, 2007-2008, pp. 46-82.

3 José Pedro Vintém Henriques, "Do Oriente para Ocidente: contributo para o conhecimento da porcelana chinesa nos quotidianos de Época Moderna. Estudo de três contextos arqueológicos de Lisboa", in André Teixeira, José António Bettencourt (eds.), *Vêlhos e Novos Mundos. Estudos de Arqueologia. Old and New Worlds. Studies on Early Modern Archaeology*, Vol. 2, Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2012, pp. 912-932.

4 See Chris Auret, Tim Maggs, "The Great Ship São Bento: remains from a mid-sixteenth century Portuguese wreck on the Pondoland coast", *Annals of the Natal Museum*, 25.1, 1982, pp. 1-39; and Tim Maggs, "The Great Galleon São João: remains from a mid-sixteenth century wreck on the Natal South Coast", *Annals of the Natal Museum*, 26.1, 1984, pp. 173-186.

5 Hugo Miguel Crespo, "Global [...]]", p. 125.

15

Taças de madrepérola montadas

Guzarate, Índia; Europa (as montagens)
Século XVI (segunda metade); século XVII (as montagens)
Madrepérola e latão; montagens de prata
8 x Ø 11,9 cm
7,5 x Ø 14 cm

Duas raras taças de madrepérola do Guzarate com montagens de prata europeias. Inusitadamente profundas e de grandes dimensões, estas duas taças de madrepérola foram produzidas na Índia para exportação com secções curvas da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*. Enquanto outras taças da mesma produção são conhecidas, apresentam-se normalmente mais pequenas em tamanho. Um grupo de tais pequenas taças (seis) documentadas para um período bastante recuado, sobrevivem em Dresden, provenientes da colecção dos Eleitores da Saxónia em Dresden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. no. III 31 kk/1-4, III 31 II/1, III 31 I/2). De referir são também duas taças montadas do Victoria and Albert Museum, Londres. Uma, em depósito da colecção de Rosalinde e Arthur Gilbert, com um diâmetro de 11,9 cm, apresenta montagens de prata dourada de ca. 1620: um pé largo e circular com haste curta cilíndrica e um rebordo largo cinzelado com decoração floral (inv. no. 993-2008). A outra, montada como uma caixa para especiarias com tampa, tem 12,9 cm de diâmetro e apresenta também montagens em prata dourada: um pé largo, circular e moldurado, com uma banda de prata sobre o rebordo decorada com um friso de estilo maneirista com rosas Tudor idênticas às da nossa taça de beber de madeira (**veja-se cat. no. 27**), enquanto a tampa lisa é cinzelada com enrolamentos vegetalistas e florais (inv. no. M.245-1924). Embora mais pequena, esta caixa (**fig. 1**) do British Museum, London (inv. no. AF3171), feita com duas taças de madrepérola do Guzarate sobrepostas, apresenta montagens de prata idênticas às do nosso primeiro exemplar, nomeadamente quanto aos godrões do pé e a estreita banda decorativa na haste curta.



[fig. 1] Anónimo (punção “IA”), Caixa de madrepérola montada, Índia, Guzarate, século XVI (segunda metade), Inglaterra, século XVII (montagens); madrepérola, latão, montagens em prata (9,3 cm de altura). Londres, British Museum, inv. no. AF3171. | Anonymous (marked “IA”), Mounted mother-of-pearl box, India, Gujarat, 16th century (2nd half), England, 17th century (the mounts); mother-of-pearl, brass, silver mounts (9.3 cm in height). London, British Museum, inv. no. AF3171. – © The Trustees of the British Museum.

Mounted mother-of-pearl bowls

Gujarat, India; Europe (the mounts)
16th century (2nd half); 17th century (the mounts)
Mother-of-pearl and brass; silver mountings
8 x Ø 11.9 cm
7.5 x Ø 14 cm

Two rare Gujarati mother-of-pearl bowls set with European silver mountings. Deep and unusually large, these two mother-of-pearl bowls were made in India for export from sections of the curved shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*). While other examples of similar Gujarati bowls exist, they are mostly small in size. One early documented group of such small bowls (six) still survives in Dresden and in origin in the collection of the Electors of Saxony in Dresden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. no. III 31 kk/1-4, III 31 II/1, III 31 I/2). Mention should be made of two examples of mounted bowls in the Victoria and Albert Museum, London. One, on loan from the Rosalinde and Arthur Gilbert collection, with a diameter of 11.9 cm, features silver gilt mountings from ca. 1620: a raised spreading circular foot with a low cylindrical stem, and a wide rim with chased floral decoration (inv. no. 993-2008). The other, set as a spice box with a hinged lid, is 12.9 cm in diameter, and also features silver gilt mountings: a spreading and stepped foot and a shaped band over the rim decorated with a Mannerist-style decorative frieze with Tudor roses not unlike the ones on our mazer bowl (**see cat. no. 27**), while the flat cover is chased with floral scrolls (inv. no. M.245-1924). Albeit smaller, this box (**fig. 1**) from the British Museum, London (inv. no. AF3171), made from two Gujarati mother-of-pearl bowls stacked together, features silver mountings identical to those on our first example, namely on the gadrooned foot and the decorative band on the narrow stem.





16

Taça de porcelana montada

China, Jingdezhen; Europa (as montagens)
ca. 1572–1620, dinastia Ming, período Wanli; ca. 1580 (as montagens)
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado; montagens de prata
8 x 18 x Ø 13 cm

Taça de porcelana decorada a azul de cobalto sobre o vidrado enriquecida com montagens de prata, consistindo num pé alteado hemisférico e nas asas laterais.¹ De paredes finas, altas e redondas, esta taça funda de porcelana, de rebordo direito, assenta num pé alto recto, coberto por banda de prata recortada, decorada por friso corrido como que de pétalas, que ajuda a fixar as montagens. Num intenso azul de cobalto, a decoração consiste em enrolamentos florais com peónias lenhosas – a peónia lenhosa (*Paeonia suffruticosa*) ou *mūdān* 牡丹, considerada na China como a “rainha das flores” é símbolo de realeza, prosperidade, riqueza e honra.² As asas em forma de “S”, produzidas por fundição, são em forma de cariátide ao gosto maneirista tardio comum a outros objectos de porcelana montados deste período.

Taças de tamanho médio eram, das porcelanas da China, das mais procuradas e alguns valiosos exemplares – estimados em cortes que, ao contrário da de Lisboa, tinham acesso limitado a esse tipo de mercadoria exótica – receberam montagens em metal precioso. É de referir esta taça (**fig. 1**) do período Wanli do Kunstgewerbemuseum, Berlim, enriquecida com montagens em tudo idênticas à da nossa taça, com asas laterais de iguais cariátides. A semelhança entre as montagens aponta para que uma mesma oficina, possivelmente do Sul da Alemanha, seja a responsável por ambas.



[fig. 1] Anónimo, Taça de porcelana montada, China, Jingdezhen e Europa (as montagens), ca. 1572–1620, dinastia Ming, período Wanli, ca. 1580 (as montagens); porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado, montagens de prata (7,8 x 17 x Ø 13 cm). Berlim, Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin, inv. no. F 2148. | Anonymous, Mounted porcelain bowl, China, Jingdezhen and Europe (the mounts), ca. 1572–1620, Ming dynasty, Wanli period, ca. 1580 (the mounts); porcelain decorated in overglaze cobalt blue, silver mountings (7.8 x 17 x Ø 13 cm). Berlin, Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin, inv. no. F 2148. © Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin.

Mounted porcelain bowl

China, Jingdezhen; Europa (the mounts)
ca. 1572–1620; Ming dynasty, Wanli period; ca. 1580 (the mounts)
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue; silver mountings
8 x 18 x Ø 13 cm

A porcelain bowl decorated in overglaze cobalt blue fitted with silver mountings, which comprise the raised, dome-shaped foot and the cast side-handles.¹ Thinly potted, this deep porcelain with high, rounded sides and straight rim, is raised on a straight high foot, covered by a waved silver band, and decorated with a petal-like running frieze, that helps to secure the mounts. Painted in a rich, intense cobalt blue, the decoration features floral scrolls with tree peonies – the tree peony (*Paeonia suffruticosa*) or *mūdān* 牡丹, deemed in China “the queen of flowers” is the symbol of royalty, prosperity, wealth and honour.² The curled, “S”-shaped handles made by casting feature caryatid-like figures follow a late Mannerist style which is common to other know mounted porcelain objects of this period.

Medium-sized bowls were among the most sought-after pieces of Chinese porcelain and some prized examples – treasured at courts which, unlike the Lisbon court, had limited access to such exotic commodities – received precious metal mountings. Mention should be made of this bowl (**fig. 1**) from the Wanli period in the Kunstgewerbemuseum, Berlin, fitted with matching cast side handles with identical caryatid-like figures. The close resemblance of both silver mountings points to the same workshop, possibly South German, as the source for the two works.



1 Publicado em Hugo Xavier, *Vánitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR–PAB, 2009, pp. 260–261.
2 Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tokyo – Rutland – Singapore, Tuttle, 2008, pp. 34–36.

1 Published in Hugo Xavier, *Vánitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR–PAB, 2009, pp. 260–261.
2 Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tokyo – Rutland – Singapore, Tuttle, 2008, pp. 34–36.

17

Colheres de prata

Europa
Séculos XVI-XVII
Prata
15,4 cm de comprimento
20,1 cm de comprimento
14,4 cm de comprimento

Três colheres de prata. As colheres contam-se entre os primeiros objectos domésticos, baseadas nas formas naturais de conchas e folhas e, ao contrário de pratos e facas, eram estimadas enquanto bens individuais. A mais recuada, em baixo, do século XVI e provavelmente portuguesa, forjada a partir de um lingote de prata, apresenta uma concha pouco profunda em forma de figo ou pera, recortada junto da ligação à haste com decoração à lima, cabo prismático recto e um simples terminal, arredondado, inciso também à lima. A ligação da haste com a concha é em “cauda de rato”, uma característica típica destas colheres mais antigas.¹

A forma da colher, ao centro, um pouco mais comprida, evoluiu a partir do modelo anterior, e apresenta concha idêntica em forma de figo, embora mais profunda, que se liga à haste em ângulo, resultando numa linha quebrada remanescente das antigas *ligulae* romanas: uma característica que é típica das colheres de meados do século XVI, nomeadamente ibéricas e que serviram de modelo às colheres em cristal de rocha do Ceilão produzidas para a corte de Lisboa – veja-se o ensaio de Annemarie Jordan Gschwend neste livro, **(fig. 16)**.² A haste é decorada junto da concha por elemento heráldico aplicado, produzido por fundição, e que permaneceu em branco. O terminal, também produzido por fundição em areia, apresenta uma decoração semelhante, de gosto renascentista. O cabo, simples e redondo, é gravado com uma inscrição de posse de data posterior: “IOCHIM RITOW 1661”. A terceira colher, em cima, provavelmente portuguesa (com punções posteriores não identificados), de meados ou segunda metade do século XVII é composta por dois elementos soldados, a concha oval e uma haste ondulada feita por martelagem com terminação bifida.³ A concha oval era, em meados do século XVII, uma novidade, e o seu uso em Portugal está documentado numa natureza-morta com doces de Josefa de Óbidos de 1676.⁴ Também o cabo plano era uma inovação, que permaneceu na forma dos talheres até aos dias de hoje.

Silver spoons

Europe
16th–17th century
Silver
15.4 cm in length
20.1 cm in length
14.4 cm in length

Three silver spoons. Spoons are among the earliest domestic objects, based on natural conch or leaf-like shapes – and, rather than being shared as much as dishes and knives were, they were treasured individual possessions. The earliest in date, from the early sixteenth century and probably Portuguese, seen at the bottom, and worked from a single wrought silver ingot, features a shallow fig or pear-shaped bowl with shaped edges near the shaft worked with files, a straight prismatic handle and a simple rounded finial with incised lines also made by filing. On the back, the shaft meets the bowl in a rattail, a feature which is typical of these earlier spoons.¹

The shape of the larger spoon in the centre evolved from that of the previous example, and features a similar, albeit deeper pear-shaped bowl which meets the shaft at an angle, resulting in a crooked joint reminiscent of the Ancient Roman *ligulae*: a feature that is typical of mid-sixteenth century, namely Iberian spoons which served as models for the production of rock-crystal examples made in Ceylon for the Lisbon court – see Annemarie Jordan Gschwend’s essay on this volume, **(fig. 16)**.² The shaft is decorated near the bowl with a cast heraldic appliqué which remained blank. The finial, also made by sand-casting features a similar Renaissance-style decoration. The simple shaft, round in section, is engraved with a later owner’s inscription: “IOCHIM RITOW 1661”. The third spoon, seen at the top, probably of Portuguese manufacture (with later, unidentified hallmarks), dated to the mid or second half of the seventeenth century and made from two pieces soldered together, has an oval bowl and an undulated shaft in wrought silver and a split finial.³ The oval-shaped bowl was in the mid-seventeenth century a novelty, and its use in Portugal is documented from a 1676 still-life with deserts by Josefa de Óbidos.⁴ Also the shaft, made flat, was an innovation that would remain in flatware design until the present.

1 Sobre talheres de prata portugueses, veja-se Manuela de Alcântara Santos, "Talheres: o fio da história", in Manuela de Alcântara Santos, *Talheres de Prata de Guimarães, Séculos XVIII e XIX*, Porto, Universidade Católica, 2012, pp. 19-51.
2 Para um exemplar semelhante, uma rara colher de meados do século XVI com punções portugueses, veja-se Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Oudivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 213, fig. 291.
3 Para um conjunto de colher e garfo com idêntico tipo de haste ondulada e terminação bifida, veja-se Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Oudivesaria* [...], p. 218, fig. 298.
4 Manuela de Alcântara Santos, "Talheres [...]", pp. 28-29.

1 On Portuguese silver flatware, see Manuela de Alcântara Santos, "Talheres: o fio da história", in Manuela de Alcântara Santos, *Talheres de Prata de Guimarães, Séculos XVIII e XIX*, Porto, Universidade Católica, 2012, pp. 19-51.
2 For a similar example, a rare mid-sixteenth century spoon with Portuguese hallmarks, see Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Oudivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 213, fig. 291.
3 For a set of spoon and fork featuring similar undulating flat shafts and split finials, see Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Oudivesaria* [...], p. 218, fig. 298.
4 Manuela de Alcântara Santos, "Talheres [...]", pp. 28-29.



18

Colher de madrepérola

Guzarate, Índia; Europa (as montagens)
Século XVI (segunda metade); século XVII (as montagens)
Madrepérola; montagens de prata
14,5 cm de comprimento

Para além de uma infinidade de diferentes objectos em madrepérola para a mesa, como bacias, pratos, garrafas, gomis e saleiros (**veja-se cat. no. 3**), talheres foram também produzidos para exportação no Guzarate seguindo protótipos europeus, incluindo conchas de colher depois montadas na Europa. Esta rara colher apresenta uma dessas conchas de colher do Guzarate, feita a partir da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*, tal como se comprova pela sua forma de figo ou pera típica de meados do século XVI e pelo seu rebordo superior recortado, seguindo de perto protótipos metálicos, nomeadamente em prata.¹ Da colecção do arquiduque Ferdinand II do Tirol (1529-1595), o Kunsthistorisches Museum,Viena, tem um conjunto (inv. no. KK 4098 e 4124) composto por uma colher, com concha de forma semelhante, e uma concha com concha transversal, ambas com cabos de chifre de búfalo-asiático e marfim: peças acabadas e num puro estilo islâmico, com rodelas de marfim entalhado para um mais fácil manuseio.²

Da mesma colecção, outrora no Schloss Ambras, Innsbruck, o museu possui quatro conchas de colher de madrepérola nunca montadas, perfuradas com três orifícios cada (inv. no. KK 6474-6477), também elas registadas no inventário postmortem do arquiduque, de 1596.³ As simples montagens de prata (com punções não identificados), são típicas da segunda metade do século XVII e apresentam um cabo plano, mais largo no remate, de terminação em forma de coração e um motivo de palmeta na ligação com a concha de madrepérola, fixa por dois rebites de prata. A restante decoração, um filete que corre junto ao rebordo do cabo, é gravada a buril.

Mother-of-pearl spoon

Gujarat, India; Europe (the mounts)
16th century (2nd half); 17th century (the mounts)
Mother-of-pearl; silver mountings
14.5 cm in length

In addition to a multitude of different mother-of-pearl objects for the table, such as basins, dishes, bottles, ewers and saltcellars (**see cat. no. 3**), cutlery items were also made for export in Gujarat following European prototypes, including spoon bowls which were later mounted in Europe. This rare spoon features one such Gujarati bowl, shaped from the conch of the green turban snail (*Turbo marmoratus*), as may be seen from its mid-sixteenth century fig or pear shape and its shaped upper edge, closely following metal prototypes, namely in silver.¹ From the collection of archduke Ferdinand II of Tyrol (1529-1595), the Kunsthistorisches Museum, Vienna, has a set (inv. no. KK 4098 and 4124) comprised of a spoon, with a similarly shaped bowl, and a ladle set with a transverse bowl, both featuring shafts made from water buffalo horn and ivory: these were made as finished objects in a pure Islamic style, set with carved ivory roundels used for an easier grasp.²

From the same collection once at Schloss Ambras, Innsbruck, the museum has four unmounted mother-of-pearl spoon bowls pierced with three holes each (inv. no. KK 6474-6477), which are also recorded in the archduke's 1596 post mortem inventory.³ The silver mountings (with unidentified hallmarks), simple in design, are typical of the second half of the seventeenth century, and feature a flat handle with a heart-shaped splayed end and a palmette motif where it meets the mother-of-pearl bowl, pinned with two silver nails. Further decoration, a fillet running around the edge of the flat handle, is engraved on the surface.

1 Publicado em Hugo Xavier, *Vanitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR-PAB, 2009, pp. 64-65.
2 Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000, pp. 168-169, cat. nos. 73-74 (entrada catalográfica de Sigrid Sangl).
3 Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica* [...], pp. 169-172, cat. nos. 78-82 (entrada catalográfica Sigrid Sangl).

1 Published in Hugo Xavier, *Vanitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR-PAB, 2009, pp. 64-65.
2 Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000, pp. 168-169, cat. nos. 73-74 (catalogue entry by Sigrid Sangl).
3 Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica* [...], pp. 169-172, cat. nos. 78-82 (catalogue entry by Sigrid Sangl).



19

Colher de madrepérola

China
Século XVII (inícios)
Madrepérola; montagens em ouro
16,4 cm de comprimento

Esta rara e singular colher chinesa de madrepérola e ouro, apresenta uma concha oval profunda feita da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*, que nos faz lembrar os exemplares produzidos no Guza- rate para exportação para a Europa durante o século XVI (**veja-se cat. no 18**), e um cabo de madrepérola finamente entalhado a partir de uma invulgar e espessa concha de ostra perlífera do género *Pinctada*, provavel- mente um espécime de grandes dimensões de *P. maxima*.

Produzida para exportação e seguindo um modelo europeu do século XVI – a concha oblonga de forma oval em madrepérola liga-se, no tardo- z, à haste, através de uma “cauda de rato”, fixa por pinos de ouro (**veja-se cat. no. 17**) – esta colher apresenta motivos e iconografia tipicamente chineses. A parte superior da concha tem a forma, e é incisa (dos dois lados), do cogumelo sagrado chinês da imortalidade (*Ganoderma lucidum*), conhecido por *lingzhi* 灵芝, que faz lembrar a cabeça do *niyi* 如意 ou ceptro, que simboliza a obtenção de todos os desejos (*niyi* é literalmente “como desejado”; *ni*, “como” e *yi*, “desejo; vontade”). Também finamente inciso – com vestígios de pigmento – o tardo- z apresenta, num dos lados, uma delicada cena de lago com flores-de-lótus, com uma grande folha ao centro e várias flores-de-lótus em diferentes estágios de floração – a flor-de-lótus (*Nelumbo nucifera*), conhecida na China por *héhuā* 荷花 ou *liánhuā* 莲花, é a flor do Verão e símbolo da verdade (honestidade incor- ruptível), pureza, integridade e harmonia, símbolo também do Budismo. O outro lado, também inciso com grande mestria e avivado com pigmen- to preto, hoje quase desaparecido, apresenta ramos de peónia lenhosa, com uma grande flor aberta e alguns botões mais pequenos – a peónia lenhosa (*Paeonia suffruticosa*) ou *mūdān* 牡丹, considerada na China como “a rainha das flores”, simboliza real- eza, prosperidade, riqueza e honra.

Em vulto pleno, à semelhança das peças entalhadas em chifre de rinoce- ronte dos finais da dinastia Ming (**veja-se cat. no. 30**), o cabo de madrepé- rola segue a forma de um velho e nodoso ramo de damasqueiro, com alguns botões e uma grande flor (com um balmázio no centro) – o damasqueiro do Japão (*Prunus mume*), conhecido na China por *méihuā* 梅花, com suas cinco pétalas redondas tão características, flor do Inverno, simboliza beleza, pureza e longevidade. As preciosas montagens de ouro – a ligação entre concha e cabo em “cauda de rato” e o terminal em virola – de tom avermelhado dada a quantidade de cobre presente na liga, são finamente cinzeladas com motivos florais sobre um fundo puncionado de “ovas de peixe”, típico da ourivesaria chinesa desde a dinastia Tang (618-907). Esta preciosa colher, aparentemente única, é testemunho eloquente das primeiras peças sumptuárias chinesas a chegar à Europa, algumas documentadas na corte de Lisboa durante o rei- nado de D. Manuel I – veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo neste livro.

Mother-of-pearl spoon

China
Early 17th century
Mother-of-pearl; gold mountings
16.4 cm in length

A spoon made from mother-of-pearl set with gold mountings. This rare and unique Chinese spoon features a deep oval-shaped bowl made from the shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*), reminis- cent of late sixteenth-century Gujarati examples made for export to Europe (**see cat. no. 18**), and a masterly carved mother-of-pearl shaft made from an unusually thick shell of a pearl oyster of the *Pinctada* ge- nus, most probably from a large specimen of *P. maxima*.

Made for export and following a European prototype from the six- teenth century – the oblong, oval bowl meets the shaft on the back with a rattail in gold pinned to the mother-of-pearl (**see cat. no. 17**) –, the present spoon features typically Chinese motifs and imagery. The shaped top of the bowl is shaped and engraved (on both sides) after the sacred Chinese mushroom of immortality (*Ganoderma lucidum*), known as *lingzhi* 灵芝, also reminiscent of the head of the *niyi* 如意 or sceptre, which conveys the achievement of all desires (*niyi* is literally, “as desired”; *ni*, “as, like” and *yi*, “desire; will”). Also finely engraved – with traces of pigment on the design, once highlighting it –, the back features, on one side a delicate lotus-flower pond scene, with a large leaf on the centre and sev- eral lotus-flowers seen in different stages of blooming – the lotus-flower (*Nelumbo nucifera*), known in China as *héhuā* 荷花 or *liánhuā* 莲花, is the flower of summer and the symbol of truth (incorruptible honesty), purity, integrity and harmony, being also symbolic of Buddhism. The other side of the bowl, also masterfully engraved and highlighted in black pigment, which has now almost disappeared, features branches of the tree peony, with a large open bloom and smaller buds – the tree peony (*Paeonia suf- fruticosa*) or *mūdān* 牡丹, deemed in China “the queen of flowers” is the symbol of royalty, prosperity, wealth and honour.

In the round and not unlike some late Ming rhinoceros horn carvings (**see cat. no. 30**), the mother-of-pearl shaft is carved in the shape of a gnarled old plum branch, with some buds and a large blossom (with a round gold nail in the centre) – the Japanese apricot (*Prunus mume*), called *méihuā* 梅花 in Chinese, with its typical five round petals, and being the flower of winter, symbolises beauty, purity and longevity. The precious gold mountings – the rattail attachment of the shaft to the bowl and the top cap of the finial – of a reddish hue due to the high amount of copper in the alloy, are finely chased with floral motifs on a fish-roe ground, a decorative scheme used in Chinese precious metalwork since the Tang dynasty (618–907). This precious spoon, while apparently unique, stands as testimony to the first sumptuary works of Chinese origin to reach Europe, some of which were documented at the Lisbon court in the reign of Manuel I – see Hugo Miguel Crespo’s essay in this volume.



Conjunto de colher e saleiro em concha

Europa; ou possivelmente Nova Iorque (a colher)
Século XVII; 1663 (a colher)
Concha de cipreia-tigre; montagens de prata
15,9 cm de comprimento
6 x 11 x 7.5 cm

A cipreia-tigre ou *Cypraea tigris* – dos recifes de coral do Indo-Pacífico – era sobremaneira valorizada nos finais do Renascimento, tanto pela beleza (cores, padrão pontilhado e superfície brilhante como a porcelana), como pela raridade, assumindo lugar de destaque em coleções principescas. Interesse artístico e também científico fizeram destas exóticas e raras conchas tema de naturezas-mortas como esta (**fig. 1**), exemplar recuado de Sebastian Stoskopff dos finais da década de 1620, onde vemos uma cipreia-tigre e um náutilo perlífero (*Nautilus pompilius*) junto de uma caixa com frutas cristalizadas. Nesta gravura (**fig. 2**) de Wenceslaus Hollar de ca. 1646, uma cipreia-tigre, vista de lado e de baixo, é representada com uma clara intenção científica e descritiva.

Colheres com conchas feitas de *Cypraeidae* eram utilizadas para fins especiais, para tomar remédios ou usadas para detectar venenos (à semelhança de algumas gemas, bezoares e chifres de rinoceronte), e pensa-se que, uma vez que tais conchas são imunes à oxidação, colheres com conchas deste material eram usadas para comer caviar e marisco. Esta colher, com sua concha feita de uma fina secção de concha de cipreia-tigre, apresenta uma haste prismática, de secção triangular, e terminal finamente cinzelado na forma de casco



[fig. 1] Sebastian Stoskopff, *Natureza morta com conchas e uma caixa de madeira*, ca. 1620-1630; pintura a óleo sobre tela (47 x 59,4 cm). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 2002.68 (pormenor). | Sebastian Stoskopff, *Still life with shells and a wooden box*, ca. 1620-1630; oil painting on canvas (47 x 59.4 cm). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 2002.68 (detail).

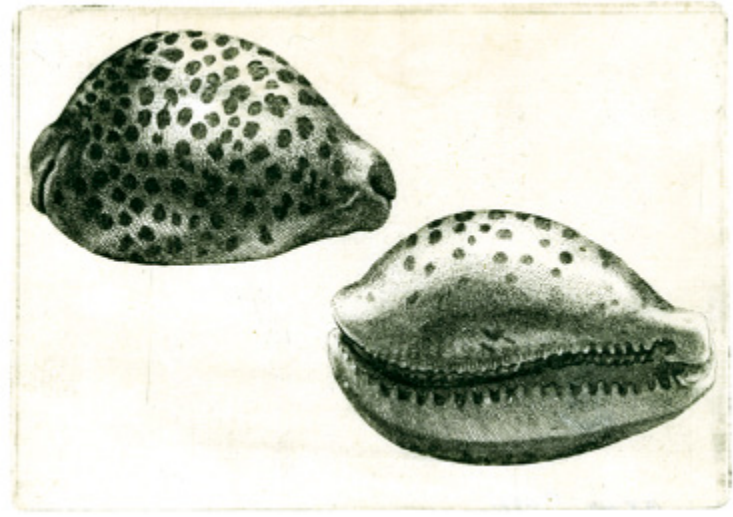
20

Set of seashell spoon and saltcellar

Europe; or possibly New York (the spoon)
17th century; 1663 (the spoon)
Tiger cowrie shell; silver mountings
15.9 cm in length
6 x 11 x 7.5 cm

The tiger cowrie or *Cypraea tigris* – from the coral reefs of the Indo-Pacific region – was highly valued in the late Renaissance both for its beauty (colours, dotted pattern, and porcelain-like glossy surface) and rarity, taking pride of place in princely collections. Artistic and scientific interest made such exotic, rare seashells into the subject for still lifes, such as this (**fig. 1**) very early example by Sebastian Stoskopff from the late 1620s where a tiger cowrie and a pearly nautilus shell (*Nautilus pompilius*) are set next to a box with candied fruits. In this print (**fig. 2**) by Wenceslaus Hollar of around 1646, a tiger cowrie is depicted from the side and from below, with a clear descriptive, scientific intent.

Spoons with their bowls made from cowrie shells were used for special purposes, for taking medicine or as poison detectors (not unlike some prized hardstones, bezoars and rhinoceros horn), and it has been suggested that since the cowrie shell is invulnerable to oxidation, spoon bowls made from it were used to eat caviar and seafood. The present spoon, with its bowl made from a thin section of a tiger cowrie shell, features a prismatic silver shaft, triangular in section and a finely chased terminal in the shape of an animal hoof. Silver “hoof spoons”, as



[fig. 2] Wenceslaus Hollar, *Uma concha de cipreia-tigre vista de lado e de baixo*, ca. 1646; gravura a água-forte sobre papel (9,8 x 14,9 cm). Londres, British Museum, inv. no. Q.5.447. | Wenceslaus Hollar, *A tiger cowrie seen from the side and from below*, ca. 1646; etching on paper (9.8 x 14.9 cm). London, British Museum, inv. no. Q.5.447. © The Trustees of the British Museum.





[fig. 3] Anónimo, Colher com terminal em forma de casco, Amsterdão, 1650; prata (17,8 cm de comprimento). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-10932. | Anonymous, “Hoof spoon”, Amsterdam, 1650; silver (17.8 cm in length). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-10932.

de animal. “Colheres de casco de animal” em prata, como são conhecidas, são raras e algumas foram identificadas como obra de ourives americanos judeus de origem holandesa estabelecidos na Nova Iorque colonial. Um destes ourives, Ahasuerus Hendricks († 1727) é autor de uma “colher de casco de animal” em prata (16,5 cm de comprimento) de ca. 1680-1700, na coleção da Yale University Art Gallery, New Haven (inv. no. 1942.351).¹ É possível que Hendricks, nascido em Albany e um dos mais antigos ourives documentados de Nova Iorque, seja responsável pela nossa colher com concha de cipreia-tigre, não apenas dadas as semelhanças entre ambas as peças, mas também por uma inscrição gravada a buril (numa letra caligráfica belíssima) numa das faces da haste, desde a concha até ao terminal em forma de casco de animal: “Soro (?) · Heijndricks de Gros f[ecit] 1663”, ou “feita por Soro. (?), ligeiramente desvanecido) Hendricks de Gros, 1663”. Ahasuerus (Assuero em português) é, sem surpresa, um nome bíblico, hoje identificado com o do rei persa Xerxes I, que deriva do hebraico *’Aḥašewērōš*, nome pessoal que em holandês se torna Ahsoros. Com efeito, é possível que a primeira palavra gravada seja uma abreviatura de Ahasuerus / Ahsoros, dada a presença do ponto abreviativo. Em todo o caso, esta colher seria então a primeira peça conhecida de Hendricks, que se pensa ter nascido por volta de 1650 e cuja actividade como ourives é documentada entre 1675 e 1727.² Exemplos de “colheres de casco de animal” produzidas no Velho Mundo incluem esta (fig. 3) feita em Amsterdão em 1650, num período de declínio para tais objectos, já que a sua moda na Holanda duraria até cerca de 1660, quando colheres com terminais com figuras grotescas as suplantaram.



[fig. 4] Anónimo, Ralador de noz moscada, Inglaterra, ca. 1690; concha de cipreia-tigre e prata (12,7 cm de comprimento). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 68.141.278. | Anonymous, Nutmeg grater, England, ca. 1690; tiger cowrie shell and silver (12.7 cm in length). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 68.141.278.

these are called, are rare and some have been identified with the work of American Jewish silversmiths of Dutch origin working in colonial New York. One such silversmith, Ahasuerus Hendricks (†1727) made a silver “hoof spoon” (16.5 cm in length) from around 1680-1700 now in the Yale University Art Gallery, New Haven (inv. no. 1942.351).¹ It is possible that Hendricks, born in Albany and among the earliest known New York silversmiths, was responsible for our tiger cowrie spoon, not only given the similarities between both pieces but also because of an engraved inscription (in an elegant calligraphic script) on one side of the back of the shaft which runs from the bowl towards the cast hoof-shaped finial: “Soro (?) · Heijndricks de Gros f[ecit] 1663”, or “made by Soro. (?), slightly effaced) Hendricks de Gros 1663”. Ahasuerus is, not surprisingly, a biblical name, currently identified with that of the Persian king Xerxes I, which derives from the Hebrew *’Aḥašewērōš*, a personal name that in Dutch becomes Ahsoros. Therefore, it is possible that the first word engraved on the shaft is an abbreviation for Ahasuerus / Ahsoros, given the presence of the dot. In any case this spoon would be the earliest known piece made by Hendricks, who is thought to have been born around 1650 and whose activity as silversmith is documented between ca. 1675-1727.² Examples of “hoof spoons” from the Old World also include this (fig. 3) fine example made in Amsterdam in 1650, a period of decline for such pieces, since “hoof spoons” remained in fashion in Holland until about 1660, when spoons with grotesque figures for terminals replaced them.

Vários exemplares de conchas de cipreia-tigre montadas como colheres existem em colecções de museus europeus e são de mencionar dois do século XVI no Victoria and Albert Museum, Londres, inv. no. 2345-1855 e 1258-1872. O primeiro, de ca. 1530-1540, tem cabo de prata dourada e foi provavelmente produzido na Alemanha (ou Suíça), enquanto o segundo, de ca. 1550, também com montagens em prata dourada feitas na Áustria, apresenta por cabo uma secção do lábio interior de uma concha. Um outro exemplar de colher de cipreia-tigre com montagens de prata pertence à colecção do Museo de San Francisco, Medina de Rioseco (Espanha), no antigo mosteiro franciscano de Nuestra Señora de la Esperanza.

Esta concha de cipreia-tigre, montada em prata como uma pequena taça ou saleiro, com o lado ventral para cima e assente num pé de pedestal, está decorada no rebordo superior por banda recortada que cobriria toda a abertura da concha e que replica na prata o seu serreado característico.³ Provavelmente de meados do século XVII, as montagens incluem um mascarão repuxado de um lado, e uma folha de acanto estilizada do outro. Conhecem-se alguns objectos do século XVII feitos com conchas inteiras de cipreia-tigre montadas em prata, dos quais podemos referir dois raladores de noz-moscada, muito idênticos entre si e de ca. 1690, um da colecção de Rosalinde e Arthur Gilbert, em empréstimo ao Victoria and Albert Museum, inv. no. 588-2008, e o outro, aqui ilustrado (fig. 4) do Metropolitan Museum of Art.⁴

3 Publicado em Hugo Xavier, *Vánitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR-PAB, 2009, pp. 74-75.

4 Veja-se Timothy Schroder, *The Gilbert collection of gold and silver*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1988, pp. 135-36, cat. no. 32; e Yvonne Hackenbroch, *English and Other Silver in the Irwin Untermyer Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1969, p. 41, cat. no. 75.

Several examples of tiger cowrie shells mounted as spoons exist in European museum collections and mention should be made of two sixteenth-century examples from the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. 2345-1855, and 1258-1872. The first, from around 1530-1540, has a silver-gilt handle and was probably made in Germany (or Switzerland), while the second, from around 1550 also with silver-gilt mounts and made in Austria, features a section of the seashell's inner lip as the handle. One other example of a tiger cowrie spoon with silver mounts belongs to the collection of the Museo de San Francisco, Medina de Rioseco (Spain) at the old Franciscan monastery of Nuestra Señora de la Esperanza.

This tiger cowrie shell, mounted in silver as a small cup or saltcellar with the ventral side upwards on a raised pedestal, is decorated on the rim with a waved band, that would have covered the whole of the shell opening, and which replicates in silver its tooth-like serrations.³ Probably from the mid-seventeenth century, the mountings feature an embossed mask on one side and a stylised acanthus leaf on the other. Seventeenth-century objects made from whole tiger cowrie shells and set with silver mounts are known, of which two matching nutmeg graters should be mentioned from around 1690, one from the Rosalinde and Arthur Gilbert Collection on loan to the Victoria and Albert Museum, inv. no. 588-2008, and the other, here illustrated (fig. 4) from the Metropolitan Museum of Art.⁴

3 Published in Hugo Xavier, *Vánitas. Theatrum Mundi*, Lisboa, AR-PAB, 2009, pp. 74-75.

4 See Timothy Schroder, *The Gilbert collection of gold and silver*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1988, pp. 135-36, cat. no. 32; and Yvonne Hackenbroch, *English and Other Silver in the Irwin Untermyer Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1969, p. 41, cat. no. 75.



1 Veja-se Helen Burr Smith, “Four Hoof-Spoons”, *Antiques*, 45.6, 1944, pp. 292-293, fig. 4; e Albert Scher, “Two Hoof Spoons”, *The Magazine Antiques*, 1978, pp. 567-569.

2 Sobre Hendricks, veja-se Francis Hill Bigelow, *Historic Silver of the Colonies and its Makers*, New York, The Macmillan company, 1917, p. 72; Roderic H. Blackburn, Ruth Piwonka (eds.), *Remembrance of Patria. Dutch Arts and Culture in Colonial America, 1609-1776* (cat.), Albany, Albany Institute of History and Art, 1988, p. 55; e Leo Hershkowitz, “Original Inventories of Early New York Jews (1682-1763)”, *American Jewish History*, 90.4, 2002, pp. 385-448, ref. p. 263 (mencionado num documento de 1675).

1 See Helen Burr Smith, “Four Hoof-Spoons”, *Antiques*, 45.6, 1944, pp. 292-293, fig. 4; and Albert Scher, “Two Hoof Spoons”, *The Magazine Antiques*, 1978, pp. 567-569.

2 On Hendricks, see Francis Hill Bigelow, *Historic Silver of the Colonies and its Makers*, New York, The Macmillan company, 1917, p. 72; Roderic H. Blackburn, Ruth Piwonka (eds.), *Remembrance of Patria. Dutch Arts and Culture in Colonial America, 1609-1776* (cat.), Albany, Albany Institute of History and Art, 1988, p. 55; and Leo Hershkowitz, “Original Inventories of Early New York Jews (1682-1763)”, *American Jewish History*, 90.4, 2002, pp. 385-448, ref. p. 263 (mentioned in a 1675 document).

21

Prato de madrepérola

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade)
Madrepérola e latão
5,6 x Ø 33,8 cm

Para além de uma infinidade de diferentes objectos de madrepérola de uso à mesa, como bacias, garrafas, gomis, saleiros e talheres (**veja-se cat. no. 3**), pratos de dimensões variáveis foram também produzidos para exportação no Guzarate. Copiando protótipos em porcelana ou metal, estes pratos apresentam, ora caldeiras fundas de perfil curvilíneo e abas estreitas e planas (com bordos lisos, serreados ou em chaveta), ora caldeiras pouco fundas e abas largas levantadas ou mesmo, caldeiras pouco fundas de perfil curvilíneo e abas largas lobadas, todos com pé anelar de latão. As dimensões, semelhantes às da cerâmica chinesa das dinastias Yuan e Ming, variam entre 15-17, 19-20, 22-23, 25-27, 33-35 – como este exemplar –, e mesmo 46 cm de diâmetro. A decoração do centro, sempre de padrão geométrico radial de flores-de-lótus com um círculo no centro, segue, ora um arranjo de círculos concêntricos, o maior de pétalas alongadas, ora um mais complexo de flores-de-lótus abertas com várias fiadas de pétalas polilobadas. Além de grandes pratos comunitários replicando protótipos islâmicos, sobrevivem também pratos grandes com caldeiras de perfil curvilíneo, sem abas e de tesselas de madrepérola fixas outrossim a uma base de madeira. Raras e grandes bacias de água-às-mãos (Ø 44 cm) copiando protótipos metálicos portugueses chegaram também até nós, com caldeiras profundas, centro alteado hemisférico e larga aba plana, levantada, das quais conhecem-se exemplares no Kunsthistorisches Museum, Viena (inv. no. KK 4095), da colecção do arquiduque Ferdinand II do Tirol, com seu jarro de água, no British Museum, Londres (inv. OA + .2644) e no Chicheley Hall em Buckinghamshire.¹

Dadas as dimensões (ca. 35 cm de diâmetro), pratos como o presente – com caldeira funda de perfil curvilíneo e aba estreita, plana e recta com bordo serrilhado, e seguindo o segundo tipo de padrão radial de flor-de-lótus complexo – foram usados como bacias de água-às-mãos, dos quais alguns sobrevivem com “seus” jarros e gomis. Devem mencionar-se dois conjuntos de água-às-mãos, um com um raro jarro em forma de elmo invertido com um prato de Ø 35 cm e outro, com um jarro de bico (**veja-se cat. no. 3**) com um prato de Ø 46 cm, ambos em colecções particulares portuguesas.²

Mother-of-pearl dish

Gujarat, India
16th century (2nd half)
Mother-of-pearl and brass
5.6 x Ø 33.8 cm

In addition to a multitude of different mother-of-pearl objects for the table, such as basins, bottles, ewers, saltcellars and flatware (**see cat. no. 3**), dishes of different sizes were also made for export in Gujarat. Modelled after porcelain and metal prototypes, these dishes have either deep rounded cavettos and narrow, flat, straight borders (with either round, serrated, or foliated, bracket-pointed rims), shallow rounded cavettos and wide, everted borders, or even, shallow rounded cavettos and wide, rounded and scalloped borders, all on brass foot rings. Their sizes, not unlike Yuan and Ming dynasty ceramics, range from ca. 15-17, 19-20, 22-23, 25-27, 33-35 – such as the present example – and even up to 46 cm in diameter. The flat centre design, invariably decorated with a geometric, radial pattern of stylised lotus flowers with a circle on the centre, may either follow a concentric arrangement of roundels, the outer with tongue-like petals, or a more complex pattern of open lotus flowers with several rows of lobed petals. Apart from large communal dishes modelled after Islamic prototypes, there are also large dishes with rounded cavettos and no borders and with the mother-of-pearl tesserae otherwise pinned to a wooden base. Rare, large washbasins (Ø 44 cm) modelled after Portuguese metal prototypes also survive, featuring deep cavettos, dome-shaped bosses on the centre and flat, everted, wide borders, of which examples are known in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. KK 4095), once in the collection of archduke Ferdinand II of Tyrol, with its matching water jug, in the British Museum, London (inv. OA+.2644), and at Chicheley Hall in Buckinghamshire.¹

Given their large size (ca. 35 cm in diameter), dishes such as the present – with a deep rounded cavetto and narrow, flat, straight border with serrated rims, and following the second type of highly complex lotus-flower radial pattern –, were used as washbasins, of which some with their “matching” water jugs and ewers survive. Mention should be made of two handwashing sets, one featuring a rare jug in the shape of an inverted helmet with a Ø 35 cm dish, and another, featuring a water jug (**see cat. no. 3**) with a Ø 46 cm dish, both from Portuguese private collections.²



¹ Anna Jackson, Amin Jaffer (eds.), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800* (cat.), London, V&A Publications, 2004, pp. 252-253, cat. no. 19.1.

² Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, p. 210, cat. no. 23; e Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 123-124, cat. 26 (entrada catalográfica de Pedro Moura Carvalho).

22

Prato de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1522–1567; dinastia Ming, período Jiajing
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado
7,3 x Ø 35,7 cm

Ao contrário dos poucos e valiosos exemplares que vieram enriquecer as colecções principescas de Viena, Florença, Innsbruck ou Dresden¹, a porcelana era tida na Lisboa quinhentista como de uso diário dado o seu carácter decorativo e relativo baixo preço. Exemplo da variedade disponível para uso em Lisboa é a porcelana deixada, após a sua morte em 1570, por Simão de Melo à sua viúva e que incluía 120 peças de “porcellana de comer”, provavelmente pratos de tamanho médio, aos quais se juntavam quarenta pratos grandes e outros tantos de diversas dimensões também “de comer”.

Este prato dos finais do período Jiajing, com decoração em reserva a branco sobre fundo azul, é um bom exemplo do tipo de pratos grandes listados no inventário de Simão de Melo e que estariam disponíveis para compra em Lisboa. Enquanto o centro apresenta peónias dentro de uma cercadura exterior de cabeças de *nuyi* com pé, a aba é decorada com símbolos auspiciosos em reserva sobre fundo azul. A base apresenta, em caracteres de selo num rectângulo, a marca *Fùguì jiāqì* 富贵佳器, ou “Belo objecto para alguém rico e nobre”. Conhecemos dois pratos idênticos, um da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, inv. no. 16², e um outro do British Museum, Londres, inv. no. Franks.353 +, datado do período Wanli.³ Um prato com decoração semelhante foi escavado no Convento de Jesus em Setúbal, inv. no. 4189.⁴

Porcelain dish

China, Jingdezhen
ca. 1522–1567; Ming dynasty, Jiajing period
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue
7.3 x Ø 35.7 cm

Unlike the relatively few prized examples that enriched the collections of the wealthy nobility in Vienna, Florence, Innsbruck or Dresden¹, porcelain in sixteenth-century Lisbon was put to everyday use on account of its attractiveness and relative low price. As an example of the types of wares available for use in Lisbon, upon his death in 1570, Simão de Melo left a vast array of porcelain to his widow, including 120 pieces of “porcelain for eating”, probably referring to dishes of medium size, plus forty large dishes, and forty dishes of various dimensions “for eating”.

This dish from the late Jiajing period, with reserved white and underglaze blue decoration, is a good example of the type of large dishes recorded in Melo’s inventory and which would have been available in the Lisbon market. While the centre features peonies and is encircled with an outer border of *nuyi* on stems, the rim is decorated with auspicious symbols painted in reserve against a blue ground. On the base is a square seal mark with four characters *Fùguì jiāqì* 富贵佳器, or “Fine vessel for the rich and honourable”. Two matching dishes are known to us, one from the Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisbon, inv. no. 16², and one other from the British Museum, London, inv. no. Franks.353.+, which has been dated to the Wanli period.³ A similarly decorated dish was excavated in the Convent of Jesus in Setúbal (near Lisbon), inv. no. 4189.⁴



1 Veja-se Teresa Canepa, "The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in 16th-century Europe", in Jan van Campen, Titus Eliëns, (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle - Amsterdam - Den Haag - Groningen - Leeuwarden, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum - Gemeentemuseum - Groningen Museum - Keramiekmuseum Princessehof, 2014, pp. 17–35; Henry Gardner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Society of Antiquaries of London, 1975; e Barbara Marx, "Medici Gifts to the Court of Dresden", *Studies in the Decorative Arts*, 15.1, 2007–2008, pp. 46–82.

2 Maria Antónia Pinto de Matos, *A Casa das Porcelanas. Cerâmica Chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Instituto Português de Museus - Philip Wilson Publishers, 1996, pp. 94–95, cat. no. 32.

3 Jessica Harrison-Hall, *Catalogue of Late Yuan and Ming Ceramics in the British Museum*, London, British Museum Press, 2001, pl. 11:119.

4 Mariana Brito Almeida, "As cerâmicas de importação do Convento de Jesus de Setúbal: majólicas italianas e porcelanas chinesas", in José Morais Arnaud, Andrea Martins, César Neves (eds.), *Arqueologia em Portugal. 150 Anos*, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2013, pp. 1155–1162, ref. p. 1156, fig. 2.

1 See Teresa Canepa, "The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in 16th-century Europe", in Jan van Campen, Titus Eliëns, (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle - Amsterdam - Den Haag - Groningen - Leeuwarden, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum - Gemeentemuseum - Groningen Museum - Keramiekmuseum Princessehof, 2014, pp. 17–35; Henry Gardner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Society of Antiquaries of London, 1975; and Barbara Marx, "Medici Gifts to the Court of Dresden", *Studies in the Decorative Arts*, 15.1, 2007–2008, pp. 46–82.

2 Maria Antónia Pinto de Matos, *A Casa das Porcelanas. Cerâmica Chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Instituto Português de Museus - Philip Wilson Publishers, 1996, pp. 94–95, cat. no. 32.

3 Jessica Harrison-Hall, *Catalogue of Late Yuan and Ming Ceramics in the British Museum*, London, British Museum Press, 2001, pl. 11:119.

4 Mariana Brito Almeida, "As cerâmicas de importação do Convento de Jesus de Setúbal: majólicas italianas e porcelanas chinesas", in José Morais Arnaud, Andrea Martins, César Neves (eds.), *Arqueologia em Portugal. 150 Anos*, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2013, pp. 1155–1162, ref. p. 1156, fig. 2.

23

Prato de porcelana

China, Jingdezhen
c. 1522–1567; dinastia Ming, período Jiajing
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado
7,8 x Ø 34,3 cm

Difícilmente poderíamos considerar a porcelana como uma mercadoria de luxo na Lisboa do final de Renascimento, dada a grande quantidade que aqui chegava e a facilidade com que era adquirida em lojas especializadas e nos leilões públicos diários.¹ Ao contrário dos poucos e valiosos exemplares que vieram enriquecer as coleções principescas de Viena, Florença, Innsbruck ou Dresden², a porcelana era tida na Lisboa quinhentista como de uso diário dado o seu carácter decorativo e relativo baixo preço. Exemplo da variedade disponível para uso em Lisboa é a porcelana deixada, após a sua morte em 1570, por Simão de Melo à sua viúva e que incluía 120 peças de “porcellana de comer”, provavelmente pratos de tamanho médio, aos quais se juntavam quarenta pratos grandes e outros tantos de diversas dimensões também “de comer”.

O centro deste prato grande do período Jiajing, é decorado por garças num lago de flores-de-lótus em reserva a branco sobre fundo azul. A forte tonalidade do azul de cobalto utilizado é típica da melhor porcelana imperial do período Jiajing.³ Um prato com idêntica decoração central pertence à coleção Amaral Cabral, e um outro exemplar do Palácio de Santos em Lisboa apresenta a mesma decoração no medalhão central e na aba.⁴

Porcelain dish

China, Jingdezhen
ca. 1522–1567; Ming dynasty, Jiajing period
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue
7.8 x Ø 34.3 cm

Porcelain was hardly a luxury commodity in late Renaissance Lisbon, as it arrived in great quantities and was easily bought in shops and at daily public auctions.¹ Unlike the relatively few prized examples that enriched the collections of the wealthy nobility in Vienna, Florence, Innsbruck or Dresden², porcelain in sixteenth-century Lisbon was put to everyday use on account of its attractiveness and relative low price. As an example of the types of wares available for use in Lisbon, upon his death in 1570, Simão de Melo left a vast array of porcelain to his widow, including 120 pieces of “porcelain for eating”, probably referring to dishes of medium size, plus forty large dishes, and forty dishes of various dimensions “for eating”.

The centre of this large dish from the Jiajing period is reserved in white on a blue ground, and features cranes on a lotus pond. The strong hue of the cobalt blue used is typical of the best imperial wares of the Jiajing period.³ A dish featuring a similar central decoration belongs to the Amaral Cabral collection, while one example from the Santos Palace in Lisbon has the same motif on the centre medallion and border.⁴



1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120–139, ref. p. 121.

2 Veja-se Teresa Canepa, "The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in 16th-century Europe", in Jan van Campen, Titus Eliëns, (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle - Amsterdam - Den Haag - Groningen - Leeuwarden, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum - Gemeentemuseum - Groningen Museum - Keramiekmuseum Princessehof, 2014, pp. 17–35; Henry Gardner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Society of Antiquaries of London, 1975; e Barbara Marx, "Medici Gifts to the Court of Dresden", *Studies in the Decorative Arts*, 15.1, 2007–2008, pp. 46–82.

3 Veja-se Maria Antónia Pinto de Matos, "A porcelana chinesa na Coleção Amaral Cabral", in Maria Antónia Pinto de Matos (ed.), *Azul e Branco da China. Porcelana ao tempo dos Descobrimentos*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997, pp. 27–43, ref. p. 36; e Rosemary Scott, Rose Kerr, *Ceramic Evolution in the Middle Ming Period. Hongzhi to Wanli (1488-1620)* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, Percival David Foundation of Chinese Art, 1994, p. 8.

4 Veja-se Maria Antónia Pinto de Matos (ed.), *Azul e Branco da China. Porcelana ao tempo dos Descobrimentos* (cat.), Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997, pp. 104–105, cat. no. 33; e Daisy Lion-Goldschmidt, "Les porcelaines chinoises du palais de Santos", *Ars asiatiques*, 39.1, 1984, pp. 5–72, ref. p. 36, fig. 63.

1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120–139, ref. p. 121.

2 See Teresa Canepa, "The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in 16th-century Europe", in Jan van Campen, Titus Eliëns, (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle - Amsterdam - Den Haag - Groningen - Leeuwarden, Waanders Uitgevers - Rijksmuseum - Gemeentemuseum - Groningen Museum - Keramiekmuseum Princessehof, 2014, pp. 17–35; Henry Gardner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Society of Antiquaries of London, 1975; and Barbara Marx, "Medici Gifts to the Court of Dresden", *Studies in the Decorative Arts*, 15.1, 2007–2008, pp. 46–82.

3 See Maria Antónia Pinto de Matos, "A porcelana chinesa na Coleção Amaral Cabral", in Maria Antónia Pinto de Matos (ed.), *Azul e Branco da China. Porcelana ao tempo dos Descobrimentos*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997, pp. 27–43, ref. p. 36; and Rosemary Scott, Rose Kerr, *Ceramic Evolution in the Middle Ming Period. Hongzhi to Wanli (1488-1620)* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, Percival David Foundation of Chinese Art, 1994, p. 8.

4 See Maria Antónia Pinto de Matos (ed.), *Azul e Branco da China. Porcelana ao tempo dos Descobrimentos* (cat.), Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997, pp. 104–105, cat. no. 33; and Daisy Lion-Goldschmidt, "Les porcelaines chinoises du palais de Santos", *Ars asiatiques*, 39.1, 1984, pp. 5–72, ref. p. 36, fig. 63.

24

Taça de beber de prata dourada

Portugal
ca. 1490-1500
Prata dourada
4,2 x Ø 21,2 cm
379 g

Rara e importante taça de beber de prata dourada assente num pé anular, repuxada pelo tardo e finalmente cinzelada pela frente com animais selvagens e fantásticos, num esquema decorativo conhecido como *de bastiães* ou *de bestiães* (“de bestas, de animais”).¹ Conhecidas por *salvas* (do termo em português e espanhol, *salvar* “para salvar, provar os alimentos do seu senhor”, do latim *salvō*, “salvar”), ou seja, pela função que desempenhavam, tais objectos surgem registados nos inventários portugueses dos inícios do século XVI como *taças para salva*, utilizadas neste período, em mesas principescas e aristocráticas para assegurar que o vinho não fora envenenado, no início da refeição, sendo depois expostas em escaparates com degraus ou mesas chamadas de copas ou copeiras – veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo neste livro. Seguindo a forma do *hanap* europeu do período medieval (do frâncico **hnapp*, por sua vez do proto-germânico **hnappaz*, “copa”, “taça”), estas taças de beber circulares e pouco profundas apresentam uma elevação hemisférica no centro (geralmente decorada por medalhão central esmaltado), aba levantada e rebordo revirado, não excedendo normalmente muito mais do que um palmo (ca. Ø 20-30 cm). Com efeito, estas taças de beber, circulares e pouco profundas, constituem o desenvolvimento natural do *phiale mesomphalos* (φιάλη μεσομφαλος) da Antiguidade, taças de libação com



[fig. 1] Anónimo, Taça de beber de prata dourada em partes, França, Paris, ca. 1340-1350; prata parcialmente dourada (5,3 x Ø 20,9 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 107-1865. | Anonymous, Parcel-gilt silver drinking bowl, France, Paris, ca. 1340-1350; parcel-gilt silver, enamel (5.3 x Ø 20.9 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 107-1865. - © Victoria and Albert Museum, London.

Silver gilt drinking bowl

Portugal
ca. 1490-1500
Silver gilt
4.2 x Ø 21.2 cm
379 g

A rare and important silver gilt drinking bowl raised on an annular foot, worked in repoussé from the back and finely chased on the front with wild animals and fantastic beasts, forming a decorative scheme known in Portuguese as *de bastiães* or *de bestiães* (“of beasts”).¹ Known as *salvas* or *salvers* (from the Portuguese and Spanish *salvar*, “to save, taste food for one’s master”, from the Latin *salvō*, “to save”), that is, named after their function, such objects are recorded in early sixteenth century Portuguese inventories as *taças para salva*, and were used at this time at princely and patrician tables for testing wine for poisons at the beginning of the meal and afterwards placed on display in stepped cupboards or tables called *copas* or *copeiras* – see Hugo Miguel Crespo’s essay in this volume. Following the shape of the medieval European *hanap* (from the Frankish **hnapp*, in turn from the Proto-Germanic **hnappaz*, “cup”, “bowl”), these shallow circular drinking bowls feature a central dome-shaped boss (generally decorated with an enamelled central medallion), have flared sides and up-turned rims and normally do not exceed much more than the span of a palm in diameter (ca. Ø 20-30 cm). Such shallow circular drinking bowls are in fact a natural development of the *phiale mesomphalos* (φιάλη μεσομφαλος) from Antiquity, libation cups with a central omphalos used to better secure the vessel with just one hand,



¹ Publicada em Nuno Vassallo e Silva, *Oudivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI. 15th and 16th century Portuguese Ceremonial Silver*, Lisboa, Scribe, 2012, pp. 34-38, e também na capa. Veja-se igualmente Maria do Carmo Rebello de Andrade, *Iconografia Narrativa na Oudivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, Vol. 2, dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1997, p. 50.

¹ Published in Nuno Vassallo e Silva, *Oudivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI. 15th and 16th century Portuguese Ceremonial Silver*, Lisboa, Scribe, 2012, pp. 34-38, and also featured on the cover. See also Maria do Carmo Rebello de Andrade, *Iconografia Narrativa na Oudivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, Vol. 2, M.Phil dissertation, Universidade Nova de Lisboa, 1997, p. 50.

um onfalo central usado para segurar a taça apenas com uma mão, com os dedos indicador e médio dentro da concavidade central, enquanto o polegar a prende junto ao rebordo.

À semelhança de alguns raros exemplares europeus – tais como os *hanaps* em prata, dourada por partes, feitos em Paris ca. 1340–1350 do chamado “Tesouro de Rouen” (**fig. 1**) –, estas nossas taças de beber de prata, geralmente douradas, são finamente decoradas na elevação hemisférica (em seu torno quando apresenta um medalhão central esmaltado, ou em faixas concêntricas em torno de um medalhão plano central reservado à heráldica) e também na aba larga e levantada. O nosso exemplar apresenta na elevação central um grande cardo estilizado (possivelmente uma *Centaurea*) cercado por folhagens, e animais selvagens e míticos na aba – um ganso, dois cães, um veado, um leão, um grifo, três garças, um javali, um leopardo e um dragão. De referir é uma taça de beber muito idêntica no Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa (**fig. 2**) – que possui uma das mais importantes colecções de prata civil portuguesa deste período –, embora esta apresente, para além dos animais selvagens, também figuras humanas, caçadores e homens selvagens, um tema típico desta produção.²

Ambas são idênticas, quer no esquema decorativo e motivos, como também no fabrico, tal como se pode ver nestes pormenores quanto à representação dos javalis (**fig. 3–4**): não apenas os estilemas iconográficos são semelhantes (cascos e olhos do javali, formas lobadas da folhagem, representação das texturas, caso da pelagem, e também o fundo punccionado), mas igualmente as técnicas e o tipo de cinzeis parecem ser idênticos (**figs. 5–6**). Observando o tardo, fica claro que as mesmas técnicas e processos oficiais foram utilizados em ambas. Tal como é típico da nossa ourivesaria civil dos finais do século XV e inícios do seguinte, a decoração relevada é conseguida não apenas pela frente (maioritariamente cinzelada, como será a norma em meados do século XVI), mas também pelo tardo (repuxado). A passagem do modelo para o tardo da peça – provavelmente em papel ou cartão – foi produzida por picotagem: com o papel junto à superfície, o



[fig. 2] Anónimo, Taça de beber de prata dourada, Portugal, ca. 1490–1500 (montagens de prata dourada dos inícios do século XVIII); prata dourada (5 x Ø 26,5 cm, incluindo as montagens posteriores). Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5163 – fotografia de Charles Thurston Thompson, 1866; impressão em papel albuminado (55 x 47 cm, encadernação do álbum). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. no. 58549. | Anonymous, Silver gilt drinking bowl, Portugal, ca. 1490–1500 (with early 18th century silver gilt mountings); silver gilt (5 x Ø 26.5 cm, including the later mounts). Lisbon, Palácio Nacional da Ajuda, inv. no. 5163 – photograph by Charles Thurston Thompson, 1866; albumen print (55 x 47 cm, album cover). London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 58549. – © Victoria and Albert Museum, London.

with the index and middle fingers placed on the underside of the boss while the thumb secures the rim.

Not unlike some rare surviving European examples – such as silver and parcel gilt *hanaps* made in Paris ca. 1340–1350 from the so-called “Rouen Treasure” (**fig. 1**) –, these Portuguese silver drinking bowls, which are generally fire gilded, are finely decorated on the raised central dome-shaped boss (around the boss when an enamelled medallion is present, or in concentric bands around a central flat medallion reserved for heraldry) and also on the broad, flared rim. The present example features a large stylised thistle (possibly from the genus *Centaurea*), encircled by foliage, on the central boss, and wild and mythical beasts on the rim – a goose, two dogs, a deer stag, a lion, a griffin, three herons, a wild boar, a leopard and a dragon. Mention should be made of a similar drinking bowl in the

Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon (**fig. 2**) which houses one of the most important collections of early Portuguese domestic silver, albeit with the presence, alongside wild animals, of human figures, hunters and wild men, which is a theme typical of this production.²

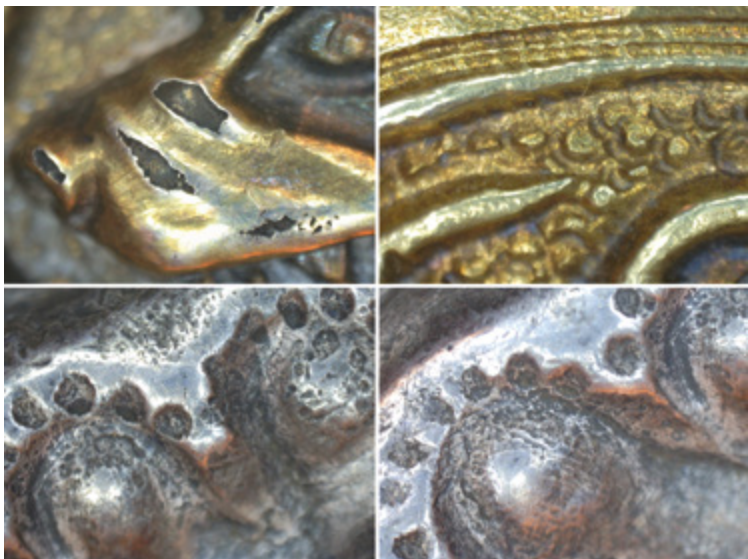
Both pieces are identical in design, motifs and manufacture, as may be seen from these details, showing the depiction of wild boars (**figs. 3–4**): not only is the iconography similar (the boar’s hoofs and eyes, the lobed shapes of the foliage, the depiction of textures such as animal hair and the fish-roe punched background), but also the chasing techniques and tools seem to be identical (**figs. 5–6**). Taking a closer look at the backs it becomes clear that the same techniques and procedures were deployed in both pieces. As is typical in these late fifteenth- and early sixteenth-century Portuguese works, the embossed decoration is made not only from the front (mostly chased as will become the norm towards the middle of the century) but also from the back (in repoussé). The transfer of the design to the back of the vessel – from patterns made probably from paper or cardboard – was achieved by pricking, with the paper pressed against the surface, the silversmith used a sharp tool to prick small dots along the outlines of the



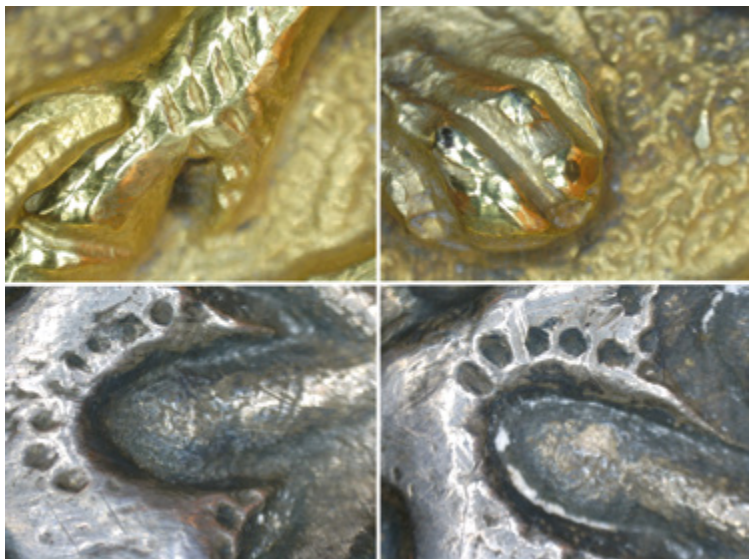
[fig. 3] Pormenor (frente) da nossa taça de beber de prata dourada. | Detail (front) of our silver gilt drinking bowl (front).



[fig. 4] Pormenor (frente) da taça de beber de prata dourada do Palácio Nacional da Ajuda. 5163. | Detail (front) of the silver gilt drinking bowl from the Palácio Nacional da Ajuda, inv. 5163. – © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 5] Micrografias da nossa taça de beber. | Micrographs of our silver gilt drinking bowl. – © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 6] Micrografias da taça de beber de prata dourada do Palácio Nacional da Ajuda. 5163. | Micrographs of the silver gilt drinking bowl from the Palácio Nacional da Ajuda, inv. 5163. – © Hugo Miguel Crespo.

ourives usou um cinzel afiado para puncionar pequenos pontos ao longo dos contornos da decoração, perfurando o papel até chegar à prata. Estas marcas são visíveis nos contornos exteriores das figuras e motivos (**figs. 7–8**), uma vez que todas as marcas de ferramentas no interior terão certamente desaparecido com o repuxado, portanto a decoração relevada que se lhe seguiu – veja-se **figs. 5–6**, metade inferior.

Vários investigadores que se debruçaram sobre esta produção apontaram já as principais fontes gráficas utilizadas pelos nossos ourives neste período, nomeadamente quanto ao uso de gravuras do *Liber Chronicarum* (1493) ou da *História de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma*, livro publicado em Lisboa em 1496 por Valentim Fernandes, de cartas de jogar alemãs com animais em diferentes poses atribuídas ao Mestre das Cartas de Jogar, de gravuras decorativas (e alfabetos com animais) de artistas como

decorative scheme, punching through the paper into the silver. These marks are most visible in the outer contours of the figures (**figs. 7–8**), since all existing tool marks on the inside would have disappeared with the subsequent repoussé work – see **fig. 5–6**, lower half.

Previous research on this production has already pointed out the major visual sources used by the silversmiths responsible for these works, namely the use of prints from the *Liber Chronicarum* (1493) and from the *História de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma*, a book published in Lisbon in 1496 by Valentim Fernandes, playing cards of German origin featuring animals in different poses by the so-called Master of the Playing Cards, and decorative prints (and alphabets with animals) by artists such as the so-called Master E.S., Martin Schongauer or Israhel van Meckenem, dated to the mid and second half of the fifteenth century, alongside later allegorical and mytho-

2 Pertenceu à colecção do rei D. Fernando II (1816–1885) – cf. Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda – Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 198, cat. no. 317; e Maria do Carmo Rebello de Andrade, *Iconografia* [...], p. 47. Quero agradecer à Teresa Maranhas, conservadora das colecções de Ourivesaria e Joalharia do Palácio Nacional da Ajuda, a oportunidade de ter analisado de forma detalhada esta peça.

2 It belonged to the collection of Fernando II of Portugal (1816–1885) – cf. Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda – Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 198, cat. no. 317; and Maria do Carmo Rebello de Andrade, *Iconografia* [...], p. 47. I wish to thank Teresa Maranhas, curator of Metalwork and Jewellery at the Palácio Nacional da Ajuda for the opportunity to study in-depth this object.



[fig. 7] Pormenor (tardoz) da nossa taça de beber de prata dourada | Detail (back) of our silver gilt drinking bowl. © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 8] Pormenor (tardoz) da taça de beber de prata dourada do Palácio Nacional da Ajuda. 5163. | Detail (back) of the silver gilt drinking bowl from the Palácio Nacional da Ajuda, inv. 5163. - © Hugo Miguel Crespo.

o Mestre E.S., Martin Schongauer ou Israhel van Meckenem, datadas de meados e da segunda metade do século XV, junto com gravuras alegóricas e mitológicas já um pouco posteriores de Marcantonio Raimondi.³ Tivemos a felicidade de identificar o que parece ter sido, com toda a probabilidade, a fonte gráfica da presente taça, uma gravura de Baccio Baldini (ca. 1436–1487).⁴ Ourives e gravador florentino, aluno de Maso Finiguerra de quem Giorgio Vasari (erroneamente) julgou ser o inventor da gravura, Baldini foi o principal gravador do chamado “Modo Fino Florentino” (usando linhas muito finas para o sombreado), muito embora seja mais conhecido pelas gravuras, a partir de Botticelli, que ilustram a terceira edição da *Divina Commedia* de Dante Alighieri, publicada em 1481. Várias das suas gravuras parecem ter sido concebidas enquanto modelos para pratos e taças, com medalhões centrais e grandes abas concêntricas.

Esta gravura de Baldini (**fig. 9**) de ca. 1460, apresenta vários pares de animais – leões, cães, lebres, javalis, leopardo, cervo, garças, dragão e outros animais – caçando ou sendo caçados numa paisagem rochosa junto ao mar, uma composição provavelmente baseada num livro de modelos com poses de animais, talvez de Finiguerra. Não apenas surgem na nossa taça vários dos animais representados por Baldini, embora em poses diferentes (leopardo, dragão, veado e garça), como dois deles – o javali sendo mordido por um cão na parte inferior esquerda, e o cão mordendo a cauda de um veado ao centro, à direita – parecem ter inspirado o javali e o mastim (*mastiff*) de coleira larga e com a boca aberta como se estivesse a morder alguma coisa, representados na nossa taça (**fig. 10**). Com efeito, os animais da nossa taça de prata dourada surgem retratados em poses estranhas, e parecem fazer parte de uma cena de caça da qual foram artificialmente recortados, como

logical prints by Marcantonio Raimondi.³ We have been fortunate enough to identify what seems to be the likely visual source for the present drinking bowl, an engraving by Baccio Baldini (ca. 1436–1487).⁴ A Florentine goldsmith and engraver, Baldini, a pupil of Maso Finiguerra whom Giorgio Vasari (wrongly) credited as the inventor of engraving, was the leading practitioner of the so-called Florentine “Fine Manner” of engraving (using very fine lines for shading), and is best known for his prints after Botticelli which illustrate the third edition of Dante Alighieri’s *Divina Commedia* of 1481. Several engravings by him seem to have been intended as designs for dishes and bowls, with central medallions and large concentric borders.

This engraving by Baldini (**fig. 9**) from ca. 1460 depicts a number of pairs of animals – lions, dogs, hares, wild boars, leopard, deer, herons, a dragon, and other animals – hunting or being hunted in a rocky landscape by the sea, a composition probably based on a pattern book of animal poses, perhaps one created by Finiguerra. While several of the animals depicted by Baldini also appear, albeit in different poses, in our vessel (leopard, dragon, deer and heron), two of them, the wild boar being bitten by a dog on the lower left and the dog biting the tail of a deer on the middle right, seem to have inspired the boar and mastiff with wide dog-collar (and with the mouth opened as if to bite something) on our drinking bowl (**fig. 10**). The

3 See Maria do Carmo Rebello de Andrade, *Iconografia* [...], *passim*; Maria do Carmo Rebello de Andrade, "A ourivesaria de aparato e as artes da imprensa ao tempo de D. Manuel I. Uma abordagem", in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), *I Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999, pp. 107–119; and Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria* [...], pp. 185–209.

4 On Baldini, see John Goldsmith Phillips, *Early Florentine designers and engravers. Maso Finiguerra, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Francesco Rosseli*, Cambridge, Published for the Metropolitan Museum of Art – Harvard University Press, 1955.

[fig. 9] Baccio Baldini, *Luta entre bestas e pássaros*, Itália, Florença, ca. 1460; gravura a buril sobre papel (25.8 x 37.8 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1902,0822.1. | Baccio Baldini, *Beasts and birds fighting*, Italy, Florence, ca. 1460; engraving on paper (25.8 x 37.8 cm). London, British Museum, inv.no. 1902,0822.1. – © The Trustees of the British Museum.

[fig. 10] Fotomontagem; a preto e branco, as figuras animais espelhadas. | Photomontage; the mirrored animal figures in black and white.



3 Veja-se Maria do Carmo Rebello de Andrade, *Iconografia* [...], *passim*; Maria do Carmo Rebello de Andrade, "A ourivesaria de aparato e as artes da imprensa ao tempo de D. Manuel I. Uma abordagem", in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), *I Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999, pp. 107–119; e Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria* [...], pp. 185–209.

4 Sobre Baldini, veja-se John Goldsmith Phillips, *Early Florentine designers and engravers. Maso Finiguerra, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Francesco Rosseli*, Cambridge, Published for the Metropolitan Museum of Art – Harvard University Press, 1955.



[fig. 11] Baccio Baldini, *Uma caça ao urso*, Itália, Florença, ca. 1470; gravura a buril sobre papel (28,4 x 20,5 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1845,0825.490. | Baccio Baldini (attributed), *A bear hunt*, Italy, Florence, ca. 1470; engraving on paper (28.4 x 20.5 cm). London, British Museum, inv. no. 1845,0825.490. - © The Trustees of the British Museum.

que de uma folha de modelos, mal adaptados à banda circular que forma as abas levantadas da nossa salva. O nosso mastim é também semelhante a um cão que morde um urso de uma outra gravura de Baldini (**fig. 11**) com uma caça ao urso. O leão no canto inferior esquerdo e o galgo que parece morder a orelha do veado, à direita na primeira gravura de Baldini, parecem também ter sido utilizados pelo nosso ourives da prata, quando os espelhamos: com efeito, o nosso galgo de prata dourada parece estar a morder o ar, com a cabeça levantada de igual maneira. O nosso leão faz também lembrar um leão agachado gravado por Israel van Meckenem a partir de um original do Mestre E.S., tal como se pode ver nesta gravura (**fig. 12**) do seu *Alfabeto Minúsculo com Figuras Grotescas* - é curioso notar que este leão foi utilizado, não apenas pelo ourives responsável pela referida taça do Palácio Nacional da Ajuda, mas também fielmente reproduzido numa grande taça (Ø 28,3 cm) do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 806 Our).

Não sabemos como, nem mesmo se de facto, gravuras de um artista do Renascimento como Baldini, que trabalhou com Finiguerra e Antonio Pollaiuolo, poderiam ter chegado tão cedo à corte lusa para a qual se destinavam estes objectos sumptuários, mas considerando a presença do humanista italiano Cataldo Parisio Siculo (1455-1517) em Lisboa na corte de D. João II (r. 1481-1495), de 1485 até à sua morte, e a introdução do Humanismo renascentista e da *literae humaniores* em Portugal, tal parece não ser completamente improvável.⁵

⁵ Sobre Cataldo, veja-se Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, pp. 31-116 ("Cataldo").



[fig. 12] Israel van Meckenem, a partir do Mestre E.S., *Letra S* (da série, *Alfabeto Minúsculo com Figuras Grotescas*), Alemanha, ca. 1465-1475; gravura a buril sobre papel (13,9 x 10,1 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1875,0710.196. | Israel van Meckenem, after Master E.S., *Letter S* (part of the *Lower-case Alphabet with Grotesque Figures*), Germany, ca. 1465-1475; engraving on paper (13.9 x 10.1 cm). London, British Museum, inv. no. 1875,0710.196. - © The Trustees of the British Museum.

animals on the silver gilt bowl are, in fact, depicted in odd poses, seem to be part of a hunting scene which has been cut and pasted from a pattern sheet and poorly adapted to the circular border that forms the sides of the vessel. Our mastiff is also very close to a dog biting a bear in another of Baldini's engravings (**fig. 11**) depicting a bear hunt. The lion on the lower left and the greyhound biting the stag's ear on the right of Baldini's first print also seem to have been used by our silversmith, if we mirror them: in fact, our silver gilt greyhound seems to be biting thin air, with the head similarly outstretched. The lion in our drinking bowl is also somewhat reminiscent of a crouching lion by Israel van Meckenem after Master E.S. in this print (**fig. 12**) from his *Lower-case Alphabet with Grotesque Figures* - it is curious to note that this lion was, not only apparently used by the silversmith responsible for the aforementioned bowl at the Palácio Nacional da Ajuda, but is faithfully reproduced on a large drinking bowl (Ø 28.3 cm) in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. 806 Our).

We do not know how or even if in fact such prints by a Renaissance artist like Baldini, an associate of Finiguerra and Antonio Pollaiuolo, reached the Portuguese court responsible for the commission of this type of sumptuary object at such an early date, but considering the presence of the Italian humanist Cataldo Parisio Siculo (1455-1517) in Lisbon at the court of João II of Portugal (r. 1481-1495) from 1485 until his death and the introduction of Renaissance Humanism and of the *literae humaniores* in Portugal, it seems not completely unlikely.⁵

⁵ On Cataldo, see Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, pp. 31-116 ("Cataldo").





Sobre o Vinho em Portugal (1500-1700)

On Wine in Portugal (1500-1700)



Sasha Assis Lima

Amplamente consumido em Portugal, o vinho é o género alimentar que, para além da água, melhor substitui outras bebidas, e que desde sempre acompanhou as refeições, atenuando o excesso de gorduras e complementando tanto os alimentos salgados como os confitados. Embora as fontes sejam lacónicas e exista alguma imprecisão no que se refere aos tipos de vinho consumidos e às castas utilizadas, uma leitura atenta de cartas de quitação, da informação sobre dízimos, inquirições, tombos monásticos e outros documentos, permite conceber uma ideia dos vinhos produzidos e consumidos no país. Alguns eram exportados para o norte da Europa devido à fama das suas óptimas qualidades, outros eram produzidos e reconhecidos localmente a par dos importados tanto para a mesa das casas senhoriais como para o consumo das tabernas de Lisboa.

De uma forma geral, e durante toda a Idade Média, os vinhos brancos eram bem mais valorizados que os vinhos vermelhos. A partir do século XVI, alguns vermelhos eram, no entanto, importados e conhecidos no país através das suas zonas de origem devidamente reconhecidas como o *bermejo* da Andaluzia, o *vermell* da Catalunha, o *vermeille* francês e o *vermiglio* italiano. Em Portugal, raramente se utilizava o termo a que actualmente denominamos “tinto”. Casos há em que, quando o termo é utilizado, estamos perante uma produção de vinho branco tingida pela adição de vinho feito de curtimento tinto para uma clientela que, provavelmente, desejaria usufruir de uma cor mais carregada no vinho, porque os vermelhos de outrora teriam, regra geral, a cor dos palhetes ou rosados de hoje em dia.

O país, de norte a sul, produzia vinho. No Algarve, na segunda metade do século XVI, regista-se maioritariamente a produção de vinho branco. Frei João de São José, na *Corografia do Reyno do Algarve* de 1577, relata que “Todo o vinho lá é branco porque a tinta se dá mal, por isso há pouca apanha deste. Tem, porém, uma cor dourada que lhe dá a

Wine has always played an important role in Portuguese cuisine. It is an ideal accompaniment to both sweet and savoury foods and cleans the palate during the consumption of fat-rich meals. Although documentary sources are scant and somewhat imprecise regarding the types of wine consumed and the grape varieties used, a careful reading of discharge letters (royal quittance writs), official information on taxes, royal inquiries (on crown property and revenue across the realm), monastic account books and other documents, gives us a clearer picture of wine production and consumption in Portugal. Some wines were exported to northern Europe thanks to their excellent qualities, while others were produced and recognised locally alongside those imported both for the table of aristocratic households and for consumption in the taverns of Lisbon.

In general, and throughout the Middle Ages, white wines were far more valued than red wines. From the sixteenth century onwards, however, some red wines were imported and known in Portugal through their recognised areas of origin, such as Andalusian *bermejo*, Catalan *vermell*, French *vermeille* and Italian *vermiglio*. In Portugal, the term we nowadays use to refer to red wine or *tinto*, was rarely used. There are cases where, when the term is used, it refers to the production of white wine dyed by the addition of wine made from the maceration of red grape must, made for a clientele that would probably wish to enjoy a deeper coloured wine, because at the time red wine would have, as a rule, the colour of today’s rosé or that of *palhete* (darker rose) wine.

Wine production took place across the entire country. In the Algarve (the southernmost region of continental Portugal), in the second half of the sixteenth century, the production generally recorded is that of white wine. Friar João de São José, in his 1577 treatise *Corografia do Reyno do Algarve*, records that “All the wine there is white because red grapes do not adapt well, so there is very little of it. Yet, it has a golden colour

[fig. 1] Frans van den Wijngaert, a partir de Peter Paul Rubens, *Bacanal com Baco e Sileno*, ca. 1639-1679; gravura a buril sobre papel (34,4 x 43,6 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-24.884 (pormenor recortado sobre fundo dourado). | Frans van den Wijngaert, after Peter Paul Rubens, *Bacchanal with Bacchus and Silenus*, ca. 1639-1679; engraving on paper (34.4 x 43.6 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-P-OB-24.884 (detail, cut and paste on a golden ground).

Nas casas senhoriais e na Corte, os vinhos produzidos das castas Malvasia eram muito apreciados. Temos os relatos da importância do consumo das Malvasias produzidas na ilha da Madeira, eleitas para a mesa fidalga. No final do século XV, essa produção da ilha já tinha sido registada e taxada para exportação e o seu consumo era alargado muito para além das fronteiras do Reino. Outras Malvasias, de grande antiguidade, eram consumidas no território português. Algumas tinham origem na zona de Colares (Sintra), onde estavam registadas desde o século XIII e ainda outras eram provenientes das zonas dispersas entre a Beira-Baixa e a Beira-Alta. Aqui, independentemente do valor que lhes foi atribuído nos registos históricos de vitivinicultura, sobreviveram castas que se mantiveram a produzir vinhos muito semelhantes aos melhores vinhos brancos de feição grega.

De Castela e de Aragão também se importavam vinhos para Portugal. Desde o final do século XV e durante todo o século XVI, existe documentação do consumo do célebre vinho branco de Madrigal da casta Verdejo. Esta casta, considerada muito antiga e sem qualquer relação com outras castas homónimas, com uma possível proveniência norte-africana, manteve-se plantada exclusivamente na região do vasto planalto de Rueda. Desde o século XI, através das práticas de vitivinicultura das comunidades moçárabes que ali se estabeleceram, o vinho veio a adquirir muita fama. Mais tarde, adquiriu também um estatuto que lhe conferiu o nome de Madrigal, relacionando-o com o local de nascimento da rainha Isabel I de Castela, a Rainha Católica (r. 1474-1504), Madrigal de las Altas Torres.

Castas houve que se expandiram pelo país, mas que se associam a locais restritos onde, durante vários séculos, se produziu o melhor vinho originário dessas castas. É o caso da Bastardo e da Moscatel que estão associadas a produções das vastas granjas, sob a égide das ordens monásticas, em particular a de Santiago, que se estendiam pelas margens do Tejo, na região de Lisboa, e do rio Sado, onde a casta Moscatel, deu origem a vinhos reconhecidamente magníficos, exportados da Península de Setúbal para os mercados do norte da Europa. Quanto à casta Bastardo, foi rainha das charnecas da região de Lisboa e da beira Tejo. Com origem nas terras altas das montanhas do Jura, a casta estabeleceu-se por cá com a vinda dos cruzados, no século XII. Ficou particularmente famoso o vinho produzido nas quintas do Lavradio, perto do Barreiro, que, provavelmente, era consumido na Corte em Almeirim e em Lisboa, durante o reinado de D. João III e da rainha D. Catarina de Áustria e que era também exportado, segundo a informação que Duarte Nunes do Leão nos lega, na *Descrição do Reino de Portugal* de 1610: “[...] os mui celebrados de Alcouchette, e Caparica mui conhecidos dos senhores e homens mimosos de Flandres e Alemanha que os mandam buscar os visinhos e que competem com estes do Barreiro, do Lavradio, do Seixal, de Alhos Vedros”².

Os vinhos brancos da casta Arinto, ou os vinhos de Azoy (Azóia), viajavam bem e existem muitos registos das vastas quantidades de pipas que eram despachadas de barco, especialmente para os portos de Middelburgo na Zelândia, de onde depois ainda seguiam mais para norte.

In aristocratic households and at the royal court, wines produced from the Malvasia grape varieties were much appreciated. The consumption of Malvasia wines produced in Madeira is well documented, as it was much preferred at the aristocratic table. By the end of the fifteenth century the island’s production had already been recorded and taxed for export, and its consumption extended far beyond the borders of the realm. Other Malvasia wines have been consumed on Portuguese territory since time immemorial. Some of these wines originated from the area of Colares (Sintra), where they are recorded from the thirteenth century, while other Malvasia wines came from the areas dispersed between Beira-Baixa and Beira-Alta. There, regardless of the value accredited to them in the historical records of winemaking, grape varieties survived and were used to make wines similar to the best white wines of Greek origin.

Castile and Aragon also exported wines to Portugal. From the end of the fifteenth century and throughout the sixteenth century, there is documentary evidence of the consumption of Madrigal’s famous white wine of the Verdejo grape variety. This variety, considered to be very old and unrelated to other homonymous grape varieties, and of possible North African origin, was planted exclusively in the region of the vast plateau lands of Rueda. From the eleventh century and with winemaking practices of the Mozarabic communities that settled there, the wine acquired great fame. Later, Verdejo wines grew in high esteem and became known as Madrigal, linking it to the birthplace of Isabella I of Castile, the Catholic Queen (r. 1474-1504), Madrigal de las Altas Torres.

Other grape varieties were present throughout the country, but are nonetheless more associated to more strictly defined areas where, for several centuries, the best wines from such grape varieties had been produced. This is the case for Bastardo and Moscatel, grape varieties which are associated with the productions of vast farmlands under the aegis of monastic orders, in particular that of Santiago, which stretched along the banks of the Tagus in the Lisbon region, and the river Sado, where Moscatel grapes came to produce highly distinctive wines, exported from the Peninsula of Setúbal to the markets of northern Europe. As for the Bastardo variety, it dominated the heathlands of the Lisbon region along the Tagus river. Originating from the highlands of the Jura mountains, this grape variety was introduced to Portugal with the arrival of the crusaders in the twelfth century. Particularly famous was the wine produced at the farms of Lavradio, near Barreiro, which was probably consumed at the royal court in Almeirim and Lisbon during the reign of John III and Catherine of Austria, and which was also exported according to the information provided in 1610 by Duarte Nunes do Leão in his *Descrição do Reino de Portugal*: “[...] the most celebrated [wines] from Alcochete and Caparica are well-known to the gentlemen and commoners of Flanders and Germany who have them shipped, and which compete with these [wines] from Barreiro, Lavradio, Seixal, Alhos Vedros”².

White wines made from Arinto grapes, or those from Azoy (Azóia), traveled well and there are many records of the vast quantities of wine barrels shipped mainly to the ports of Middelburg in Zeeland, from where they would be shipped further north. These Arinto wines were

2 Duarte Nunes do Leão, *Descrição do Reino de Portugal*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002, p. 190.

2 Duarte Nunes do Leão, *Descrição do Reino de Portugal*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002, p. 190.

mesma graça que achamos no vermelho”¹. No Alentejo, onde nunca se esqueceu a arte da produção do vinho de talha, considerava-se que aquele oriundo da região de Borba era o melhor. Com uma dominância das castas brancas que atingia os noventa por cento, os vinhos ficavam com uma cor de petróleo, sendo conhecidos por “petroleiros”. Das talhas grandes, algumas com a capacidade de 2000 litros e um peso de 700 a 800 quilos, o vinho, pronto para beber, saía em leque por uma cana, situada no fundo da talha, permitindo o arejamento e avivando aromas e sabores. Por ventura, seria servido, durante todo o ano, e não só às refeições, mas mesmo em qualquer momento, para mitigar a sede, nos dias quentes, ou para aquecer o corpo, em tempo frio.

which gives it the same grace that we find in orange wine”¹. In Alentejo (from the south bank of the Tagus down to the Algarve), where the art of making wine in large terracotta pots called *talhas* endured from Roman times, the best wine was considered that from the Borba region. With a prevalence for white grape varieties that reached ninety percent, the colour of the wines produced, known as “petroleiros”, was like that of light-pink kerosene. Pouring from the large *talhas*, some holding up to 2,000 litres and weighing 700 to 800 kilos, the wine, ready to drink, ran from a hollow cane located at the base of the pot, allowing for its aeration, thereby enhancing the wine’s aromas and flavours. It would be served all year round and not only at meals, but at any time, quenching the thirst on hot days, and warming up the body in cold weather.

1 Cf. M.Viegas Guerreiro, J. Romero de Magalhães (eds.), *Duas descrições do Algarve do séc. XVI*, Lisboa, Sá da Costa, 1983, p.118. Conserva-se o manuscrito, com 134 fólhos, na Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Secção de Reservados, *Códices*, COD. 109, com o título *Corografia do Reyno do Algarve dividida em quatro livros pera mor declaração da obra escrita pello Reverendo Padre [Fr. João de São José] da Ordem dos Heremitas de Santo Agostinho da Provincia de Portugal. No anno de 1577*. Veja-se também Manuel Viegas Guerreiro (ed.), *Frei João de S. José e a sua Corografia do Reino do Algarve, 1577. Apresentação crítica*, Faro, Universidade do Algarve, 1981.

1 Cf. M.Viegas Guerreiro, J. Romero de Magalhães (eds.), *Duas descrições do Algarve do séc. XVI*, Lisboa, Sá da Costa, 1983, p.118. The original manuscript, with 134 folios, may be found at the Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbon, Secção de Reservados, *Códices*, COD. 109, which bears the title *Corografia do Reyno do Algarve dividida em quatro livros pera mor declaração da obra escrita pello Reverendo Padre [Fr. João de São José] da Ordem dos Heremitas de Santo Agostinho da Provincia de Portugal. No anno de 1577*. See also Manuel Viegas Guerreiro (ed.), *Frei João de S. José e a sua Corografia do Reino do Algarve, 1577. Apresentação crítica*, Faro, Universidade do Algarve, 1981.

[fig. 2] Giorgio Vasari, *Homem de barba enchendo um copo*, ca. 1544-1545; desenho a pena e tinta castanha, e aguada castanha sobre giz preto, avivado a têmpera a branco, sobre papel azul (44,9 x 19,7 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. 94.GA.33.1. | Giorgio Vasari, *Bearded man filling a glass*, ca. 1544-1545; drawing with pen and brown ink and brown wash over black chalk, heightened with white gouache, on blue paper (44.9 x 19.7 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. 94.GA.33.1.



Também, na Inglaterra, estes Arintos eram muito apreciados, com uma referência curiosa de uma das personagens na peça *Henry VI* (1613) de Shakespeare a quem é oferecida uma taça do muito desejado “Charneco”, o nome de uma das localidades (Charneca, Vila de Rei) onde se produzia o vinho da casta Arinto de Bucelas. Em Lisboa eram também apreciados os vinhos dos termos de Alcobaça e de Leiria. Tanto em Alcobaça como na região de Vila Nova de Ourém, de influência marcadamente cisterciense, manteve-se a produção do vinho vermelho ou de mistura que, graças à sua elevada graduação alcoólica, tinha um excelente poder de conservação, mantendo-se fresco e agradável para além de um ano de idade.

Desde os finais da Idade Média, os melhores vinhos do Douro eram já bastante valorizados. Em 1532, Rui Fernandes, feitor do rei na cidade de Lamego, escreve o trecho que melhor documenta a produção vitivinícola do território em redor dessa cidade. Realça a excelência dos vinhos e a capacidade de eles envelhecerem quatro, cinco, seis e mais anos, tornando-se melhores e mais “cheirosos”.³ Já eram indubitavelmente vinhos de vocação mercantil, surgindo em vários documentos do século XVI, com a designação de “vinhos de cargação” e eram servidos nas mesas da Corte e das casas senhoriais tanto de Portugal como de Castela. À época, demarcam-se duas zonas produtivas: Riba de Pinhão e Vila Real, que ainda antes do final de Quinhentos, encaminhavam para a cidade do Porto “vinhos limpos e doces” para serem exportados.

São muitas as variedades de castas que o feitor Rui Fernandes descreve, aludindo também aos tipos e formas de condução das vinhas de entre Douro e Minho. Destaca-se a casta Loureiro, originária de entre os rios Lima e Cávado, que, entre outras já utilizadas na zona dos vinhos verdes, e a partir do século XVI, manteve-se em plantações apoiadas nos troncos e ramos das árvores para dar lugar, nos terrenos em baixo, à extensa cultura do milho trazida do continente americano. Desta forma, saíam “[...] muito más uvas e o vinho destas val menos preço do vinho bom ametaide [...]”.⁴ O mesmo não se podia dizer da produção em redor do rio Minho, o vinho que cruzava o sabor e o saber fazer das terras fronteiriças, denominado de Ribadavia. Tinha fama para além da Península Ibérica e em 1522, Gil Vicente no *Pranto de Maria Parda*, descreve, através das palavras da personagem principal que deambula pelas

also much appreciated in England, as may be understood from a curious reference of one of Shakespeare’s *Henry VI* (1613) characters, who is offered a cup of the much-sought after “Charneco”, the name of one of the localities (Charneca, Vila de Rei) where the wine from the Arinto grapes of Bucelas was produced. In Lisbon, wines from the regions near Alcobaça and Leiria were also appreciated. Both in Alcobaça and in the region of Vila Nova de Ourém, under a clear Cistercian influence, the production of red or blended wine was maintained, which because its high alcohol content, had an excellent storage quality and kept its fresh and agreeable flavour beyond one year of age.

From the late the Middle Ages, the best wines from the Douro region (located upstream from Porto) were already highly valued. In 1532, Rui Fernandes, the king’s factor in the city of Lamego, wrote a passage that best documents winemaking in the area around this city. In it he highlights the excellence of the wines and their ability to age four, five, six and more years, becoming better and more “perfumed”.³ At this time these were undoubtedly wines made for the international market, being recorded in several sixteenth-century documents as “wines for loading” and served at the princely tables of the royal court and patrician houses of both Portugal and Castile. At the time, two productive areas are fully defined: Riba de Pinhão and Vila Real, which even before the end of the sixteenth century, sent “clean and sweet wines” to the city of Porto for export.

The factor Rui Fernandes describes many grape varieties and also alludes to the different ways of running the vineyards between Douro and Minho. Of these Loureiro stands out, a grape variety originating between the rivers Lima and Cávado and which, among others, was already used in the region for the production of Vinho Verde (wine unique to that terroir). Since the sixteenth century, it has been grown in plantations supported on the trunks and branches of trees, to leave room on the ground below to extensive corn crops brought from the Americas. Thus, it produced “[...] many poor grapes and the wine made from them is worth less the half of the price of good wine”.⁴ The same could not be said of the production around the Minho river in the border with Spain, a wine known as Ribadavia which combined fine flavour with superior winemaking. It was famous well beyond the Iberian Peninsula, and in 1522, the playwright Gil Vicente in his

tabernas de Lisboa, a diferença das qualidades do vinho produzido nestas duas regiões tão próximas: “[...] homê dantre douro & minho / nam lhe daram pam ãe vinho / & quem de riba Davia for / fazelhe por meu amor / como se fosse vezinho”.⁵

Na realidade, a partir de meados do século XVI, independentemente dos gostos e dos hábitos dos consumidores, o sector vitivinícola foi obrigado a evoluir embora de forma não linear. A primeira mudança dever-se-á à crise que profundamente afectou a agricultura em Portugal e a consequente “reconversão” da vinha que irá desencadear uma nova abordagem no fabrico do vinho e a criação de novos néctares. Uma outra fase, vai, entretanto, acompanhar o crescimento demográfico e o relativo desenvolvimento económico na exportação devido ao fenómeno expansionista português, o que irá fazer aumentar as produções e dar origem ao vinho feito “a granel”. Ainda é de salientar que, com a entrada da dinastia dos Habsburgo, novas castas vieram a fazer parte das variedades plantadas em solo nacional. As castas Tempranillo e Graciano, embora com outros nomes, fazem hoje parte do vasto património da viticultura em Portugal.

⁵ Gil Vicente, *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros* [...], Lixboa, por Andres Lobato, 1586, fl. 280.

Pranto de Maria Parda, describes, through the words of the main character who wanders among the taverns of Lisbon, the differences of quality between the wine produced in those two close regions: “[...] to a man from between Douro and Minho, bread and wine do not give him; and if someone comes from Ribadavia, for my sake, give him as if your neighbour”.⁵

In fact, from the mid-sixteenth century, regardless of consumers’ tastes and habits, the wine sector was forced to evolve, although non-linearly. The first change is due to the crisis that profoundly affected agriculture in Portugal with the resulting “reconversion” of the vineyards, which established a new approach to winemaking and the creation of new wines. Another chapter, however, followed the demographic growth and the relative economic development stemming from Portuguese global ambitions during the so-called Age of Discovery, which increased production and gave rise to cask or bulk wine. It should also be noted that with Habsburg rule, new grape varieties formed part of the varieties cultivated in the realm. The Tempranillo and Graciano grape varieties, although known by other names, are today part of the vast winemaking heritage of Portugal.

⁵ Gil Vicente, *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros* [...], Lixboa, por Andres Lobato, 1586, fl. 280.



[fig. 4] Joris Hoefnagel e Georg Bockskay, *Uvas, cravo e caracol*, ca. 1561-1562, iluminura acrescentada ca. 1591-1596; iluminura a aguarela, ouro e prata, e tinta sobre pergaminho (16,6 x 12,4 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. Ms. 20, fl. 54 (pormenor recortado sobre fundo branco). | Joris Hoefnagel and Georg Bockskay, *Wine grape, gillyflower, and land snail*, ca. 1561-1562, illumination added ca. 1591-1596; illumination with watercolours, gold and silver paint, and ink on parchment (16.6 x 12.4 cm). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. no. Ms. 20, fol. 54 (detail, cut and paste on a white ground).

³ On the author and his work, see Rui Fernandes, *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas, 1531-1532* (ed. Amândio Morais Barros), Lamego, Beira Douro, 2001.
⁴ Cf. Rui Fernandes, *Descrição* [...], pp. 34-42.

³ On the author and his work, see Rui Fernandes, *Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas, 1531-1532* (ed. Amândio Morais Barros), Lamego, Beira Douro, 2001.
⁴ Cf. Rui Fernandes, *Descrição* [...], pp. 34-42.

25

Garrafa de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1522-1567; dinastia Ming, marca e período Jiajing
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado;
montagens em prata
40 x Ø 20,5 cm

Esta grande garrafa (**veja-se também cat. no. 26**), certamente produzida para a corte imperial dada a sua qualidade e dimensão, estaria ao alcance de poucos em Lisboa, ao contrário de outras peças de porcelana, facilmente adquiridas sem grande dispêndio¹. Esta extraordinária e rara garrafa piriforme, conhecida por *yùhúchūnpíng* 玉壺春瓶, com marca em azul de cobalto sob o vidrado caligrafada em seis caracteres correspondentes ao período Jiajing (*Dà Míng Jiājìng nián zhì* 大明嘉靖年製), pertence a um raro grupo de peças em porcelana deste período onde a decoração é executada em reserva a branco sobre fundo azul e do qual se conhecem alguns pequenos pratos e taças.²

A presente garrafa é notável pela vivacidade da cena pintada no corpo, em reserva sobre fundo azul, com dragões-peixe alados ou *fēiyú*, 飞鱼, voando sobre as ondas enquanto perseguem pérolas flamejantes entre as nuvens. O colo é pintado no mesmo estilo, com cavalos voadores sobre fundo de ondas agitadas sombreadas a linhas paralelas, com as ondas estilizadas e a espuma reservadas a branco sobre fundo azul intenso. Dragões-peixe ou *fēiyú*, criatura mitológica redescoberta no período Chenghua, tornaram-se nos séculos XV e XVI num motivo popular da porcelana imperial decorada a azul e branco.³ Um dos aspectos mais notáveis desta *yuhuchunping*, para além dos evidentes sinais de continuado uso desde o século XVI, são as suas montagens em prata de estilo maneirista que protegem o colo. Com efeito, num dado momento o gargalo quebrou-se e foi substituído por uma gola em prata de decoração austera e tipicamente ibérica, provavelmente portuguesa. Estas montagens, porque recuadas no tempo, são únicas e servem de testemunho do altíssimo valor atribuído no Portugal de Quinhentos à presente garrafa. Dois grandes pratos da colecção Amaral Cabral representando, respectivamente, um dragão de quatro garras e um dragão alado de três garras, irmanam-se à presente *yuhuchunping* nas marcas do período Jiajing de seis caracteres que apresentam, lançadas pelo mesmo calígrafo (um de cinco) ao serviço dos fornos imperiais em Jingdezhen.⁴

Porcelain bottle

China, Jingdezhen
ca. 1522-1567; Ming dynasty, Jiajing mark and period
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue;
silver mounting
40 x Ø 20.5 cm

This large bottle vase (**see also cat. no. 26**), most certainly made for the imperial court on account of its quality and size, would only have been within the financial reach of the very few individuals in Lisbon who would have had access to such objects, unlike other pieces of porcelain that could be easily bought at no great expense¹. This outstanding, rare pear-shaped bottle vase or *yùhúchūnpíng* 玉壺春瓶, inscribed with a six-character underglaze blue Jiajing reign mark (*Dà Míng Jiājìng nián zhì* 大明嘉靖年製), belongs to a rare group of porcelain produced in the Jiajing period where the decoration is executed in reserved white on a blue ground, of which some small dishes and bowls are known.²

The present vase is remarkable for its lively scene, painted in reserve on blue ground on the body, of winged fish dragons or *fēiyú* 飞鱼, flying above crested waves while chasing a flaming pearl amongst clouds. The neck is similarly painted with flying horses on a dense pencilled wave background with stylised waves and curling sea foam reserved in white against a strong cobalt blue ground. Flying fish dragons or *fēiyú*, a mythological motif rediscovered in the Chenghua period, became a popular motif on imperial blue and white porcelain of the fifteenth and sixteenth centuries.³ One of the most remarkable aspects of this *yuhuchunping*, alongside the evident signs of continuous use since the sixteenth-century, are the Mannerist silver mountings protecting its neck. In fact, at some point the flaring rim was broken and was replaced by a silver collar decorated in an austere Iberian-style, probably made in Portugal. Such early mountings are unique and stand as testimony to the value ascribed to the present bottle vase in sixteenth-century Portugal. Two large dishes from the Amaral Cabral collection depicting, respectively, a four-clawed dragon and a three-clawed winged dragon, share with the present *yuhuchunping* matching six-character Jiajing marks inscribed by the same calligrapher (one of five) working at the imperial kilns in Jingdezhen.⁴



1 Publicada em Bernardo Ferrão, *et al.*, *Exposição de Ambientes Portugueses dos sécs. XVI a XIX* (cat.), Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1969, p. 19, cat. no. 27.

2 Daisy Lion-Goldschmidt, *La Porcelaine Ming*, Fribourg, Office du Livre, 1978, pp. 136 e 138, fig. no. 129.

3 Daisy Lion-Goldschmidt, "Les porcelaines chinoises du palais de Santos", *Ars asiatiques*, 39.1, 1984, pp. 5-72, ref. p. 17.

4 Maria Antónia Pinto de Matos (ed.), *Azul e Branco da China. Porcelana ao tempo dos Descobrimentos* (cat.), Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997, pp. 92-95, cats. nos. 27-28; and Philip Mak, "Enamel-Decorated Imperial Wares of the late Ming dynasty", in Ho Yi Hsing (ed.), *The Fame of Flame. Imperial Wares of the Jiajing and Wanli Periods* (cat.), Hong Kong: University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2009, pp. 41-51, ref. pp. 47-49.

1 Published in Bernardo Ferrão, *et al.*, *Exposição de Ambientes Portugueses dos sécs. XVI a XIX* (cat.), Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1969, p. 19, cat. no. 27.

2 Daisy Lion-Goldschmidt, *La Porcelaine Ming*, Fribourg, Office du Livre, 1978, pp. 136 and 138, fig. no. 129.

3 Daisy Lion-Goldschmidt, "Les porcelaines chinoises du palais de Santos", *Ars asiatiques*, 39.1, 1984, pp. 5-72, ref. p. 17.

4 Maria Antónia Pinto de Matos (ed.), *Azul e Branco da China. Porcelana ao tempo dos Descobrimentos* (cat.), Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997, pp. 92-95, cats. nos. 27-28; and Philip Mak, "Enamel-Decorated Imperial Wares of the late Ming dynasty", in Ho Yi Hsing (ed.), *The Fame of Flame. Imperial Wares of the Jiajing and Wanli Periods* (cat.), Hong Kong: University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2009, pp. 41-51, ref. pp. 47-49.



26

Garrafa de porcelana

China, Jingdezhen
ca. 1572–1620; dinastia Ming, período Wanli
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado
e esmaltes de cores sobre o vidrado
49 x Ø 28,5 cm

Esta grande e rara garrafa piriforme de colo alto terminando em bulbo de alho, conhecida por *suàntóupíng* 蒜头瓶, é finamente decorada a azul sob o vidrado e esmaltes policromos sobre o vidrado da paleta *wúcǎi* 五彩, ou “cinco cores”: esmaltes vermelho de ferro, verde de cobre e amarelo de ferro, aplicados dentro de um contorno a preto de cobalto sobre o vidrado (beringela), aos quais se somam o azul e o branco da porcelana. Esta garrafa, de uma qualidade verdadeiramente incomum, pelo número e disposição das suas faixas decorativas, teria tido originalmente um colo alto terminando em bulbo ou “cabeça de alho”. A faixa central, pintada com uma cena auspiciosa e muito popular durante a dinastia Ming, apresenta quatro peixes, a cavala (*qīng*), o arenque (*bái*), a carpa (*lǐ*) e a perca (*guì*), nadando num lago de flores-de-lótus junto com caranguejos e camarões entre densas ervas aquáticas, folhas e botões de lótus. O motivo pode ser lido, tal como um trocadilho homofônico tão ao gosto chinês: “Que sejas puro e incorruptível” ou (*qīngbái liánjié*).

A produção de peças de porcelana desta dimensão demonstra bem o tipo de avanços técnicos alcançados nos fornos imperiais de Jingdezhen durante o período Jiajing. Um período que conheceu a introdução de um novo tom de laranja, pela combinação de amarelo com vermelho claro. Os ceramistas de Jingdezhen eram agora capazes de reproduzir com precisão a tão ansiada cor dos “peixes dourados”. O tom dourado assim obtido realça ainda mais a iconografia da garrafa: o jogo de palavras *jin yu man tang* que significa “peixes dourados que enchem o tanque”, corresponde a uma fórmula auspiciosa que pode ser lida como “Que ouro e jóias encham a tua casa!”. As conotações taoístas desta iconografia (com a história de Zhuangzi), tão típicas do período Jiajing e do gosto do próprio imperador, são evidentes, uma vez que a liberdade do peixe na água simboliza a vida feliz e despreocupada do praticante taoísta.

Grandes garrafas como a presente seriam usadas na corte de Lisboa para conter vinho ou água, à semelhança de grandes garrafas piriformes de lados achatados, feitas de prata, com suas cadeias e tampa, chamadas de *barris*. Estas seriam colocadas junto ao pé da mesa dentro de grandes refrescadores (feitos em metal precioso ou não) por forma a manter frescos os líquidos, já que vinho e água eram servidos ao anfitrião e convidados apenas sob pedido, por copeiros que os traziam à mesa, em copas, copos e taças já cheios – veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo neste livro. Depois da sua morte em Lisboa em 1570, Simão de Melo Magalhães, capitão de Malaca na década de 1540, deixou uma grande quantidade de porcelana à sua viúva, incluindo 120 “porcellanas de comer”, junto com trinta tijelas; vinte e seis pratos muito grandes; vinte garrafas; oito tijelas pequenas; seis xícaras e dois pires; seis bandejas de

Porcelain bottle

China, Jingdezhen
ca. 1572–1620; Ming dynasty, Wanli period
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue
and overglaze polychrome enamels
49 x Ø 28.5 cm

This large and rare garlic-mouth bottle vase or *suàntóupíng* 蒜头瓶 is finely decorated in underglaze blue combined with overglaze polychrome enamels in *wúcǎi* 五彩, or decoration in “five colours”: iron red, copper green and iron yellow enamels applied within a overglaze cobalt black outline (aubergine), plus the underglaze cobalt blue and the white colour of the porcelain body. This unusual high-quality bottle vase, from the number and disposition of its decorative bands, suggests that in origin it had a bulbous garlic-shaped mouth. The central band is painted with an auspicious and popular Ming design of four fish, the mackerel (*qīng*), whitefish (*bái*), carp (*lǐ*) and Chinese perch or mandarin fish (*guì*), swimming in a lotus pond alongside crabs and shrimps amongst dense weeds, lotus-flower leaves and blossom, set with scattered waterweeds. The design may be read, as a homophonic pun on the names of the fish, as “May you be pure and incorruptible” or (*qīngbái liánjié*).

The production of such large porcelain bottles represents the kind of technical breakthroughs achieved in the imperial kilns at Jingdezhen during the Jiajing period. A period which also saw the introduction of a new shade of orange, through the combination of yellow with pale red enamels. The Jingdezhen artists were now able to accurately reproduce the cherished colour of “golden fish”. The golden hue thus achieved helps to further highlight the iconography of the vase: the rebus *jin yu man tang* meaning “goldfish filling the pond”, an auspicious formulation which may be read as “May gold and jewels fill your hall”. The Daoist connotations of such iconography (with the story of Zhuangzi), so typical of the Jiajing period and highly favoured by the emperor himself is evident, given that the freedom of the fish in the water is symbolic of the happy, carefree life of a Daoist practitioner.

Large bottles like the present one would be used at the Lisbon court to keep water or wine, and are not unlike large pear-shaped bottles with flattened sides made from silver, fitted with chains around the rim and covers, called *barris*. These would be placed at the foot of the table inside large wine coolers (made from precious or base metals) to keep the liquids fresh, as wine and water would be served to the host and guests only upon request, by cupbearers that would bring to the table the cup, goblet or tazza already filled – see Hugo Miguel Crespo’s essay in this volume. Upon his death in Lisbon in 1570, Simão de Melo Magalhães, who had been Captain of Malacca in the 1540s left a vast array of porcelain to his widow, including 120 pieces of “porcelain for eating”, alongside thirty bell-shaped bowls; twenty-six very large plates; twenty large plates; twenty bottles; eight small bowls; six small cups and two small saucers; six large serving platters or “bandejas”; five large ovoid jars or



servir; cinco boiões grandes; quatro vasos; e um “Resfriador de porcellana” de paredes redondas, levantadas.¹ Este refrescador, avaliado em 1.000 reais (o mesmo valor dado a vinte pratos de porcelana de tamanho médio) do período Jiajing (1522–1567), poderia ter sido utilizado para manter frescas garrafas semelhantes à nossa, das quais Simão possuía vinte, muito provavelmente mais pequenas dado o seu valor total de 4.000 reais (200 reais cada).

Conhece-se um muito pequeno grupo de garrafas *suantouping* deste tipo e com esta decoração. Inclui algumas decoradas a azul sob o vidrado – como esta (**fig. 1**), marca e período Wanli (55 cm de altura), no Museum of Fine Arts, Boston, inv. no. 49.24; e uma outra no Palace Museum, Pequim – e, como a presente, outras decoradas na paleta *wucai*, tal como uma de cercaduras idênticas no colo e no pé, no Schlossmuseum, Berlim.² Cortada no colo e faltando-lhe a terminação em bulbo, a presente *suantouping* perdeu a sua marca de período Wanli que, à semelhança dos exemplares referidos, seria inscrita no rebordo do gargalo.



[fig. 1] Anónimo, Garrafa com gargalo em forma de bulbo de alho (*suàntóupíng*), China, Jingdezhen, ca. 1572-1620, dinastia Ming, período Wanli; porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado (55,5 x Ø 25,2 cm). Boston, Museum of Fine Arts, inv. no. 49.24. | Anonymous, Garlic-mouth bottle vase (*suàntóupíng*), China, Jingdezhen, ca. 1572-1620, Ming dynasty, Wanli period; porcelain decorated in underglaze cobalt blue (55.5 x Ø 25.2 cm). Boston, Museum of Fine Arts, inv. no. 49.24.

the present one, others decorated in *wucai*, such as one with matching borders around the neck and foot in the Schlossmuseum, Berlin, fig. 69.² Broken just below the neck and lacking its bulbous head, the present *suantouping* is now deprived of its Wanli reign mark which, not unlike the aforementioned examples, would have been inscribed on the mouthrim.

“boiões”; four jars; and a wine cooler or *resfriador* with flaring rounded sides.¹ This porcelain wine cooler, valued at 1,000 *reais* (the same value given to twenty porcelain dishes of medium size) from the Jiajing period (1522–1567), would be used to store similar bottles, of which Simão had twenty, which were probably smaller in size since they are valued to a total sum of 4,000 *reais* (200 *reais* each).

A very small group of matching *suantouping* bottle vases with this precise decoration is known. It includes some decorated in underglaze blue – such as this one (**fig. 1**), mark and period of Wanli (55 cm in height), in the Museum of Fine Arts, Boston; and one other in the Palace Museum, Beijing –, and, like



1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120–139, ref. p. 125.
2 Robert Schmidt, *Chinesische Keramik, von der Han-Zeit bis zum XIX Jahrhundert*. Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, pl. 69.

1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120–139, ref. p. 125.
2 Robert Schmidt, *Chinesische Keramik, von der Han-Zeit bis zum XIX Jahrhundert*. Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, pl. 69.

27

Taça de beber de madeira

Inglaterra, provavelmente Londres
Século XVI (finais)
Madeira de ácer silvestre; montagens em prata
9,5 x Ø 10,5 cm

Em madeira de ácer silvestre torneada (*Acer campestre*), esta taça de beber de pé alto e com banda de prata no remate do bordo, é conhecida por *mazer*, uma tigela de beber de madeira. *Mazers* – do alto-alemão antigo *masar* (do proto-germânico **masuraz*), ou “mancha, especialmente na madeira” – recebem o nome das marcas em forma de olho de pássaro visíveis na madeira de que são feitos, geralmente da raiz ou dos nós.¹ Estas taças de beber feitas em madeira pertencem a uma tradição medieval norte-europeia em que substituem as de metal precioso ou vidro, dado se considerar que os vinhos perdiam muito do seu aroma se consumidos em taças destes materiais. Produzidos essencialmente entre os séculos XI e os finais do século XVI, os exemplares mais recuados seguem a forma de taças pouco profundas de bordo extrovertido e onfalo central semelhantes aos *hanaps* medievais, portanto taças de beber. Desta forma mais recuada pode referir-se o “Epworth mazer” (7,7 x Ø 23 cm) de cerca de 1525, adquirido pelo British Museum, Londres (inv. no. 1947,0504.1) em 1947 da Igreja de St Andrew em Epworth, Lincolnshire.

Os poucos *mazers* que nos chegaram do século XVI, a maioria montados em prata lisa, apresentam-se de caldeira mais profunda e, à semelhança do presente, assentam num pé em pedestal mais pequeno – um exemplar deste tipo (7.5 x Ø 16.5 cm), datado de 1530 pertence também ao British Museum, inv. no. AF3118. O presente exemplar, decorado com linhas incisas na parte inferior da copa, apresenta uma banda de prata no remate do bordo (com as letras “WF” gravadas a buril, provavelmente iniciais de um dos proprietários) decorada por friso de tipo renascentista com rosas estilizadas (reminiscentes da rosa dos Tudor) e ovais, produzida através de cunhos.² À semelhança do nosso exemplar, diferindo na forma de copa de pé alto (11 x Ø 10 cm) e não apresentando qualquer montagem preciosa, um *mazer* do reinado de Elizabeth I de Inglaterra (r. 1558-1603) e proveniente da colecção Levi, foi vendido (lote 186) na Sotheby’s de Londres, 8 de Novembro de 2006. Ricamente montado em prata em 1591 por James Craufurd de Edimburgo, o “Craigievar mazer” (21 x Ø 23 cm), hoje no National Museum of Scotland, Edimburgo (inv. no. QL1987.12), apresenta um nó em forma de pera invertida e uma banda lisa no remate do bordo com as armas de Forbes of Craigievar.

Mazer bowl

England, probably London
Late 16th century
Field maple wood; silver mounting
9.5 x Ø 10.5 cm

Made from turned field maple wood (*Acer campestre*), this bowl, raised on a pedestal foot set with a broad silver band around the lip, is a mazer, or wooden drinking bowl. Mazers – from the Old High German word *masar* (from the Proto-Germanic **masuraz*), or “spot, especially on wood” – get their name from the spotted or bird’s-eye markings on the wood, normally root or burr (knot) wood they are made from.¹ Mazers belong to a north European medieval tradition of wooden drinking vessels, preferred over precious metal or glass, as fine wine was considered to lose its bouquet when drunk from these materials. Mostly made from the eleventh into the late sixteenth centuries, earlier mazers are shaped as shallow bowls with everted rims and an interior boss, not unlike the medieval *hanap* or drinking bowl. Following this earlier shape, mention should be made of the so-called “Epworth mazer” (7.7 x Ø 23 cm) from about 1525 and acquired by the British Museum, London (inv. no. 1947,0504.1) in 1947 from the Church of St Andrew in Epworth, Lincolnshire.

The few surviving mazers of the sixteenth century, mostly mounted in plain silver, have deeper round walls and, not unlike the present example, rest on a small pedestal foot – one such example (7.5 x Ø 16.5 cm), dated to around 1530 also belongs to the British Museum, inv. no. AF3118. The present example, decorated with incised lines on the exterior lower part, is set with a silver band around the lip (marked with the incised letters “WF”, probably an owners’ initials) decorated with a Renaissance-style running frieze with stylised roses (reminiscent of the Tudor rose) and ovals made with punches.² Not unlike our example, yet shaped more as a goblet and deprived of any precious mounting, an Elizabethan mazer raised on a high foot (11 x Ø 10 cm) and once in the Levi collection, was sold (lot 186) at Sotheby’s London, 8 November 2006. Richly mounted with silver, the so-called “Craigievar mazer” (21 x Ø 23 cm) now at the National Museum of Scotland, Edinburgh (inv. no. Q.L.1987.12), was made in 1591 by James Craufurd of Edinburgh and, raised on a pedestal foot, features an inverted pear-shaped knob and a plain band over the lip with the arms of Forbes of Craigievar.



1 Veja-se A. E. Gallatin, "A fifteenth century mazer", *Art and Progress*, 3.7, 1912, pp. 580-581; e Joan Evans, "A carved mazer cup at South Kensington", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 53.304, 1928, pp. 32-33+35-36.

2 Um *mazer* de pé alto de 1607 com linhas incisas, sobrevive na Igreja de Buckland, Gloucester – veja-se J. T. Evans, *The Church Plate of Gloucestershire*, Bristol, Council of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society, 1906, p. 32.

1 See A. E. Gallatin, "A fifteenth century mazer", *Art and Progress*, 3.7, 1912, pp. 580-581; and Joan Evans, "A carved mazer cup at South Kensington", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 53.304, 1928, pp. 32-33+35-36.

2 One mazer, raised on a high foot from 1607 and featuring similar incised lines, survives at Buckland Church, Gloucester – see J. T. Evans, *The Church Plate of Gloucestershire*, Bristol, Council of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society, 1906, p. 32.

28

Taça de beber de madrepérola

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade)
Madrepérola e latão
11,5 x 18,4 x 8,3 cm

Copos e taças de beber são dos objectos de madrepérola mais raros produzidos no Guzarate, para exportação replicando formas europeias (**veja-se cat. no. 3**). Esta rara taça, feita a partir de secções de alta qualidade da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus* fixas com pinos de latão, apresenta a copa em forma de barco copiando protótipos iranianos, a “taça de esmolos” ou *kashkul* usadas por dervixes errantes para recolher donativos. Um *kashkul* do período timúrida em cobre estanhado e latão (25,5 x 52 x 20 cm), dos inícios do século XVI, da David Collection, Copenhaga (inv. no. 3/2009), é um bom exemplo desta forma, com seus dragões nas extremidades, que na nossa taça tomam a forma de cabeças de pássaros estilizadas. Seguindo também esta forma, deve-se referir um raro *kashkul* do Decão assente num pé em forma de amêndoa e datado de ca. 1600, na mesma colecção (inv. no. 61/1998).¹ Ricamente decorado, este *kashkul*, em vez de usado como “taça de esmolos”, estaria exposto num dos muitos santuários xiitas que ainda hoje podemos encontrar no Decão.

A nossa versão em madrepérola irmana-se neste exemplar do Decão (16,7 x 38,5 x 16 cm) no facto de assentar num pé, característica ausente dos exemplos persas. O pé octogonal, em trompete, de rebordo recortado, também visível num pequeno copo do Guzarate recentemente publicado, é remanescente de protótipos metálicos europeus dos inícios do século XVI.² A pequena dimensão da nossa peça e o seu pé alteado sugerem que poderia ter sido concebida enquanto taça de beber, ou mesmo como precioso saleiro, que na Europa de então seguiam as formas usadas para copas. Com efeito, a sua forma de barco segue a forma comum das taças para vinho do século XV do período timúrida, conhecidas por “barcos para vinho” (*kashfi-e mey*), entalhadas em nefrite verde copiando protótipos metálicos da Ásia Central.³ Exemplares recuados de produção mogol inspiram-se nas tradições artísticas persas, adoptando essa mesma forma naturalista, de que se conhecem exemplos entalhados não apenas em jade, mas também em chifre de rinoceronte, como uma taça que teria pertencido ao imperador mogol Babur, hoje no British Museum, Londres, inv. no. SLMisc.1713. Três peças semelhantes (uma com montagens de prata), embora de menor qualidade quanto à madrepérola usada e possivelmente posteriores, foram recentemente publicadas.

Mother-of-pearl drinking bowl

Gujarat, India
16th century (2nd half)
Mother-of-pearl and brass
11.5 x 18.4 x 8.3 cm

Cups and drinking bowls are among the rarest objects produced in Gujarat from mother-of-pearl, some of which were made for export following European shapes (**see cat. no. 3**). This unique drinking bowl is made from sections of the highest-quality green turban shell (*Turbo marmoratus*) pinned together with brass pins, and features a boat-shaped bowl modelled after Persian prototypes, that of the begging bowl or *kashkul*, used by wandering dervishes to collect alms. An early sixteenth-century late Timurid tinned copper and brass begging bowl (25.5 x 52 x 20 cm) made in Iran from the David Collection, Copenhagen (inv. no. 3/2009), stands as a good example for this shape, with its stylised dragon finials which in our bowl are shaped as stylised bird heads. Also modelled after this traditional shape, mention should be made of a rare Deccani *kashkul* set on a raised almond-shaped foot and dated to around 1600 from the same collection (inv. 61/1998).¹ Highly decorated, this *kashkul*, rather than used as a begging bowl, would be displayed at one of the many Shiite shrines that can still be found in the Deccan.

Our mother-of-pearl version shares with this Deccani example (16.7 x 38.5 x 16 cm) the fact that it is raised on a foot, a feature absent from Persian examples. The splayed, octagonal foot with a lobed edge, which is also present on a recently published small Gujarati cup, is in fact reminiscent of European metal prototypes of the early sixteenth century.² The diminutive size of our cup and its raised foot suggests that it might have been intended as a drinking bowl, or even as a precious saltcellar, which in Europe at this period closely followed the shapes used for cups. In fact, its boat-like form follows a shape common to similar fifteenth century Timurid wine cups, called wine boats (*kashfi-e mey*), carved in green nephrite following Central Asian traditional metal prototypes.³ Early Mughal examples stemming from Persian artistic traditions adopted this same naturalistic shape and were carved not only from jade, but also from rhinoceros horn, such as a cup with similar shape said to have belonged to the Mughal emperor Babur now in the British Museum, London, inv. no. SLMisc.1713. Three similar pieces (one set in silver), albeit lacking in the quality of the mother-of-pearl used and possibly later in date, have recently been published.

1 Veja-se Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500-1700. Opulence and Fantasy* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 264, cat. no. 156 (entrada catalográfica de Marika Sardar e Abdullah Ghouchani).
2 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114-121, cat. no. 12, fig. 1. Um outro exemplar no British Museum, inv. no. AE3172.
3 Veja-se Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, ref. pp. 204-205, cat. no. 1.

1 See Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500-1700. Opulence and Fantasy* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 264, cat. no. 156 (catalogue entry by Marika Sardar and Abdullah Ghouchani).
2 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114-121, cat. no. 12, fig. 1. One other example in the British Museum, inv. no. AE3172.
3 See Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, ref. pp. 204-205, cat. no. 1.





29

Búzio de beber de madrepérola

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade); inícios do século XVII (as montagens)
Madrepérola e latão; montagens de prata
17 x 13,5 cm

Tal como vimos quanto ao exemplar anterior (**veja-se cat. no. 28**), copos e taças de beber contam-se entre os objectos mais raros produzidos em madrepérola no Guzarate – alguns feitos para exportação replicando formas europeias (**veja-se cat. no 3**). Esta taça de beber, única, feita a partir de conchas do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*, incluindo um búzio inteiro como copa, assenta num pé de pedestal em forma de trompete. Enquanto o pé, de doze faces, e o nó anular (decorado por filetes incisos a toda à volta) é feito de secções de *T. marmoratus* fixas por pinos de latão, a parte superior da haste apresenta tesselas de concha de ostra perlífera do género *Pinctada* fixas também com latão. É enriquecido por simples montagens de prata no rebordo do pé e na ligação à copa. Altamente valorizadas pelo brilho e colorida iridescência, conchas de *T. marmoratus* faziam parte de colecções principescas do final do Renascimento, estimadas enquanto maravilha natural (*exotica naturalia*), muitas vezes montadas com metais preciosos em objectos de virtuosismo artístico (*exotica artificialia*) expostos em Kunstkammern régias e aristocráticas. Exemplos recuados incluem um gomil feito com dois búzios por Wenzel Jamnitzer por volta de 1570, na Schatzkammer do Residenz, Munique (inv. no. 567) e um outr, também produzido em Nuremberg, feito com três búzios por Nicolaus Schmidt entre 1582 e 1589, no Grünes Gewölbe, Dresden (inv. no. IV 157).¹

Embora se conheçam diversos destes búzios com montagens europeias dos finais do século XVI ou dos inícios do seguinte, raros são os exemplares de búzios de beber do Guzarate como o presente. Dois exemplares, um com tampa e possivelmente concebido como especieiro ou saleiro, pertence à Kunstkammer dos reis da Dinamarca, agora parte do National Museum, Copenhaga (inv. no. EBC69 e EBC70). Estes, idênticos ao nosso nas dimensões (ambos com 17 cm de altura) e construção (e mesmo no material, com tesselas de *Pinctada* na haste), surgem arrolados nos inventários régios desde 1725. O inventário de 1775, mais prolixo, regista: “Dois Cochleæ lunares [em latim, “búzios semelhantes à lua”] ou antes, conchas nacaradas com a concha externa removida. Têm a forma de vasos de beber; um deles com tampa, e o outro sem, e tem o pé quebrado”.² Um terceiro exemplar, recentemente publicado, pertence à Armaria dos Museus do Kremlin, Moscovo, inv. no. ДК-1202.³

Mother-of-pearl drinking seashell

Gujarat, India
16th century (2nd half); early 17th century (the mounts)
Mother-of-pearl and brass; silver mountings
17 x 13.5 cm

As the previous example has shown us (**see cat. no. 28**), cups and drinking bowls are among the rarest objects produced in Gujarat from mother-of-pearl – some being made for export following European shapes (**see cat. no. 3**). This unique drinking cup, made from the shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*) and featuring a whole shell as the bowl, is raised on a trumpet-shaped pedestal foot. While the twelve-sided foot and the six-sided annular knot (decorated with incised filets all around) are made from green turban shell sections pinned with brass pins, the upper part of the stem features tesserae from pearl oysters of the genus *Pinctada*. It is fitted with simple silver mountings on the rim of the foot and on the attachment with the bowl. Highly valued for their lustre and colourful iridescence, green turban seashells were part of late Renaissance princely collections and regarded as natural wonders or *exotica naturalia*, with many sometimes mounted with precious metals as display objects of artistic ingenuity, valued as *exotica artificialia* in royal and aristocratic Kunstkammern. Early examples include a ewer, made by Wenzel Jamnitzer around 1570 from two seashells, in the Schatzkammer of the Residenz, Munich (inv. no. 567), and another, also made in Nuremberg, from three seashells by Nicolaus Schmidt around 1582-1589, in the Dresden Grünes Gewölbe (inv. no. IV 157).¹

While several turban shells set with late sixteenth or early seventeenth century European mounts are extant, few Gujarati drinking seashells such as the present example are known. Two examples, one fitted with a cover, possibly used as a spice container or as a saltcellar, belong to the Royal Danish Kunstkammer, now part of the National Museum, Copenhagen (inv. no. EBC69 and EBC70). These, matching in size (both 17 cm in height) and construction (and even material, as they also feature *Pinctada* tesserae on the stem) to our present cup, are recorded in the royal inventories since 1725. The 1775 inventory, more descriptive, records: “Two Cochleæ lunares [in Latin, “moon-like sea snails”] or rather large, nacreous conches with the outer shell removed. They are shaped like drinking vessels; one of them has a lid, the other none, and has a broken foot”.² A third example, recently published, is in the Armoury of the Moscow Kremlin Museums, inv. no. ДК-1202.³

1 Dirk Syndram, *Renaissance and Baroque Treasury Art*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, pp. 52-53.
2 Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, p. 123.
3 Ekaterina Shcherbina, "Exotic Artefacts in the Treasuries of Russian Tsars and Patriarchs" [em russo], in Olga Dmitrieva, et al. (eds.), *Lords of the Ocean. Treasures of the Portuguese Empire of the 16th-18th Centuries* (cat.), Moscow, Moscow Kremlin Museums, 2017, pp. 92-108, ref. p. 99, n. 34.

1 Dirk Syndram, *Renaissance and Baroque Treasury Art*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, pp. 52-53.
2 Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, p. 123.
3 Ekaterina Shcherbina, "Exotic Artefacts in the Treasuries of Russian Tsars and Patriarchs" [in Russian], in Olga Dmitrieva, et al. (eds.), *Lords of the Ocean. Treasures of the Portuguese Empire of the 16th-18th Centuries* (cat.), Moscow, Moscow Kremlin Museums, 2017, pp. 92-108, ref. p. 99, n. 34.





30

Taça de chifre de rinoceronte

China
Século XVI (finais)
Chifre de rinoceronte
8 x 6,4 x 8,7 cm

Taça de chifre de rinoceronte entalhado, nas faces interior e exterior, em forma de flor de hibisco amarelo semi-aberto, o pistilo entalhado quase em vulto pleno erguendo-se desde o centro da flor – com o estilete e o estigma discoidal de cinco lóbulos claramente visíveis. Enquanto o pedúnculo e um botão de hibisco formam a base anelar vazada (de gavinhas floridas em alto relevo), a asa tem a forma de caules entrelaçadas com uma grande folha que se dobra sobre o rebordo da taça, oposta ao ligeiro bico. A flor, em oval, é delicada e minuciosamente entalhada, com suas cinco pétalas ligeiramente imbrincadas, unindo-se em espiral no centro interior, com o rebordo exposto de cada uma delas como que ligeiramente recurvas. A nossa taça, de chifre de rinoceronte de tom castanho escuro – possivelmente entalhada a partir do chifre posterior de um rinoceronte-de-sumatra ou *Dicerorhinus sumatrensis* – foi certamente tingida com noqueira, cascas de árvore e sépia, e depois polida com discos de pano e cinzas de haste de veado em pó, apresentando uma translúcida e cálida cor de canela. Conhecido na China por *huángshūkui* 黄蜀葵, o hibisco amarelo (**fig. 1**) ou *Abelmoschus manihot* (L.) *Medic.*, tecnicamente um arbusto, é uma planta florida anual ou perene da família da malva (Malvaceae) e, embora considerada por muito tempo uma espécie de *Hibiscus*, é agora classificada no género *Abelmoschus*, sendo também conhecida por hibisco manihot. Apresentando folhas digitadas com cinco a nove folíolos triangulares e margens serreadas, claramente visíveis na nossa taça, o hibisco amarelo floresce entre Agosto e Outubro no Centro-Sul e Sudoeste da China. Tanto as flores, como as sementes, folhas, caules e raízes do hibisco amarelo são utilizadas na medicina tradicional chinesa como analgésico, anti-inflamatório e antipirético.



[fig. 1] Wang Gai, Wang Nie, Wang Shi, *Flores de hibisco amarelo* (do livro xilográfico *Jièzìyuán huàchuán* ou *Manual de Pintura do Jardim da Semente de Mostarda*, 1679-1701), China, Nanquim, 1701; xilogravura colorida sobre papel (27,5 x 32 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1982,1011,0.21. | Wang Gai, Wang Nie, Wang Shi, *Yellow hibiscus flowers* (from the woodblock-printed book *Jièzìyuán huàchuán* or *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679-1701), China, Nanjing, 1701; coloured woodblock print on paper (27.5 x 32 cm). London, British Museum, inv. no. 1982,1011,0.21. – © The Trustees of the British Museum.

Rhinoceros horn cup

China
Late 16th century
Rhinoceros horn
8 x 6.4 x 8.7 cm

A rhinoceros horn cup carved, both inside and out, in the shape of a half-open yellow hibiscus flower, the pistil mostly carved in the round, and rising inside from the centre of the flower – with the style and the five-lobed discoidal stigma clearly visible. While the stem and a bud form the openwork ringstand (flowering tendrils in high relief), the handle is in the shape of intertwined hibiscus stalks with a large leaf that folds over the lip of the cup opposite the slight spout. The oval-shaped bloom is delicate and minutely carved, with its five petals all overlapping and meeting in a whorl on the inside, with the exposed edge of each somewhat curled back on itself. The cup, of dark brown rhinoceros horn – possibly carved from a posterior horn of a Sumatran rhinoceros or *Dicerorhinus sumatrensis* –, was dyed with walnut, tree barks and sepia, and polished using cloth buffs and powdered ash of antler horn, showing through a warm cinnamon colour. Known in Chinese as *huángshūkui* 黄蜀葵, the yellow hibiscus (**fig. 1**) or *Abelmoschus manihot* (L.) *Medic.*, technically a shrub, is an annual or perennial flowering plant of the mallow family Malvaceae, and while once considered to be a species of *Hibiscus*, is now classified in the genus *Abelmoschus*, a plant also known as sunset hibiscus, or hibiscus manihot. Featuring palmate leaves with five to nine triangular lobes and irregularly serrate margins clearly seen in our cup, the yellow hibiscus blooms between August and October in South-central and Southwest China. Both the flowers, seeds, leaves, stem or stem bark and roots of the yellow hibiscus are used in Chinese traditional medicine as an analgesic, anti-inflammatory and antipyretic.

Two Chinese rhinoceros horn cups depicting yellow hibiscus flowers identical to the present one have been dated to the second





[fig. 2] Anónimo, Taça de chifre de búfalo-asiático, China, século XVI (segunda metade); chifre de búfalo-asiático (5,2 x 15,4 cm).Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, inv. no. PA 815. | Anonymous, Water buffalo horn cup, China, 16th century (2nd half); buffalo horn (5.2 x 15.4 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, inv. no. PA 815. – © KHM-Museumsverband.

Duas taças chinesas de chifre de rinoceronte em forma de flor de hibisco amarelo idênticas à presente foram datadas da segunda metade do século XVI por Sir Harry Garner (1891-1977), um dos mais influentes estudiosos da arte chinesa no século XX, e também por Jan Chapman.¹ A primeira – provavelmente entalhada não em chifre de rinoceronte mas num dos seus substitutos mais antigos, o chifre de búfalo-asiático – do Kunsthistorisches Museum,Viena (**fig. 2**), surge registado pela primeira vez no inventário postmortem de 1596 do arquiduque Ferdinand II do Tirol (1529-1595), onde fazia parte da famosa e recuada coleção de *exotica* acumulada no Schloss Ambras, Innsbruck.² Apresentava originalmente montagens em metal precioso, hoje desaparecidas.

A segunda (**fig. 3**), em tudo idêntica à nossa, embora um pouco maior (8,8 x 13,4 cm), fazia parte de uma outra bem conhecida coleção de itens naturais exóticos (*naturalia*) e objectos preciosos e artificiosos (*artificialia*), o primeiro e mais volumoso gabinete de curiosidades inglês, o da família Tradescant. Reunido por John Tradescant o *Velho* (1570-1638) e seu filho John (1608-1662), num edifício chamado “A Arca” – cujo inventário foi publicado em 1656 sob o título *Musaeum Tradescantianum* –, situado em Lambeth, tornar-se-ia no primeiro museu aberto ao público na Inglaterra. Em 1659, John Tradescant o *Jovem* ofereceu-o a Elias Ashmole (1617-1692), que por sua vez legou toda a sua coleção em 1683 à Universidade de Oxford, que viria a ser o núcleo inicial do Ashmolean Museum.

Esta taça de chifre de rinoceronte surge, com efeito, registada no inventário de 1656 – “Cup of Rhinoceros horn” ou “Taça de chifre de ri-



[fig. 3] Anónimo, Taça de chifre de rinoceronte, China, século XVI (segunda metade); chifre de rinoceronte (8,8 x 13,4 cm). Oxford, Ashmolean Museum, inv. no. 1685 B no. 465. | Anonymous, Rhinoceros horn cup, China, 16th century (2nd half); rhinoceros horn (8.8 x 13.4 cm). Oxford, Ashmolean Museum, inv. no. 1685 B no. 465. – © Ashmolean Museum, University of Oxford.

half of the sixteenth century by Sir Harry Garner (1891-1977), one of the most influential scholars of Chinese art in the twentieth century, and by Jan Chapman.¹ The first – probably carved not from rhinoceros horn but from one of its most ancient substitutes, water-buffalo horn –, from the Kunsthistorisches Museum,Vienna (**fig. 2**), is first recorded in the 1596 postmortem inventory of archduke Ferdinand II of Tyrol (1529-1595) where it formed part of the famous, and early collection of *exotica* amassed at Schloss Ambras, Innsbruck.² It was originally fitted with precious mountings, which are now lost.

The second (**fig. 3**), identical in every regard to our present cup, albeit slightly larger (8.8 x 13.4 cm), was part of another well-known collection of exotic natural items (*naturalia*) and precious manmade objects (*artificialia*), the earliest major English cabinet of curiosities, that of the Tradescants. Amassed by John Tradescant the Elder (1570-1638) and his son John (1608-1662), housed in a building called “The Ark”, the inventory of which was published in 1656 as the *Musaeum Tradescantianum*, at Lambeth, was the first museum open to the public in England. In 1659 the Younger Tradescant gave the collection to Elias Ashmole (1617-1692), who in turn bequeathed his entire collection in 1683 to Oxford University and it subsequently became the nucleus of the Ashmolean Museum.

This surviving rhinoceros horn cup is in fact recorded in the 1656 inventory – “Cup of Rhinoceros horn” –, listed alongside Indian pepper boxes and “Divers dishes of mother of pearle”, which must

noceronte” –, arrolada junto com caixas indianas para especiarias e “Divers dishes of mother of pearle” ou “Diversos pratos de madrepérola”, sem dúvida produzidos no Guzarate (**veja-se cat. no 21**).³ Tanto o exemplar da coleção Tradescant como a presente taça são testemunhos eloquentes da arte de entalhar o chifre de rinoceronte nos finais da dinastia Ming (1368-1644), dos quais as principais características podem ser assim resumidas: taças em forma de flor, com pétalas entalhadas nas faces interior e exterior; assentes em suportes anelares tridimensionais vazados; as composições são pouco preenchidas, deixando bastante espaço livre para motivos individuais e texturas; e apresentam entalhe muito profundo, em alto relevo.⁴ Um terceiro exemplar muito semelhante, embora um pouco maior (11,5 x 19,4 cm), tem inscrito um poema e uma data que corresponde a 1582 (período Wanli), e foi recentemente publicado, comprovando uma datação de finais do século XVI para as quatro taças.⁵

Taças de chifre de rinoceronte, na origem provavelmente vasos sacrificiais, entalhadas na China a partir da dinastia Tang (618-907) e estimadas na Ásia desde tempos imemoriais dadas as suas propriedades medicinais (como antídoto para venenos) e virtudes mágicas, eram amplamente procuradas na Europa nos finais do Renascimento.⁶ Investigação documental recente pelo autor mostra como taças semelhantes – e também chifres de rinoceronte em bruto, um animal conhecido em Portugal como “abada”, da palavra malaia “badak” – eram avidamente coleccionadas na corte de Lisboa. No inventário de 1591 de Claude Meunier, um rico mercador de origem francesa especializado em gemas e outros produtos exóticos da Ásia, regista “dous copos de corno d’abada que foram aualljados con dois pedaços de vnha em quatro mill reais”, junto com três rosários feitos de contas de chifre de rinoceronte e dois pedaços de chifre de rinoceronte.⁷ Um pequeno chifre de rinoceronte, com uma fenda, surge registado com o valor de 500 reais no inventário de 1592 de Briolanja Rodrigues, mãe de um mercador de têxteis especializado em tapetes.⁸

De igual forma, no inventário postmortem de 1610 de Stefano Lercaro (Estevão Larcaro), influente mercador de Génova, pró-consul da República Genovesa, que emprestara dinheiro a Felipe II de Espanha nas últimas décadas do século XVI, e que vivia em Lisboa perto da sé, registam-se “hũ coquinho de corno d’abada”, sobre o qual nada se diz sobre a origem, embora surja registado junto com outras mercadorias asiáticas, tais como dois tampos de mesa da China lacados de preto e ouro.⁹

³ John Tradescant, *Musaeum Tradescantianum, or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London*, London, Printed by John Grismond, 1656, p. 52.

⁴ Jan Chapman, *The Art* [...], p. 237.

⁵ Giuseppe Eskenazi, *Early Chinese metalwork in gold and silver; works of art of the Ming and Qing dynasties*, London, Eskenazi, 2011, pp. 54-57, cat. no. 17.

⁶ Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, "Olisipo, Emporium Nobilissimum: Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 140-161, ref. p. 158.

⁷ Cf. Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (a partir de agora DGLAB/ANTT), *Feitos Findos*, Inventários postmortem, Letra C, Maço 47, Doc. 12, fl. 10 e 12 – inédito, aguardando publicação, com análise e comentário do seu conteúdo, pelo autor.

⁸ Cf. DGLAB/ANTT, *Hospital de São José*, Livro 47, fol. 86v. Quero agradecer ao Pedro Pinto por ter partilhado comigo esta preciosa referência.

⁹ Cf. DGLAB/ANTT, ex-A.H.M.F., *Cartório dos Conventos*, Convento de Santa Marta de Jesus, Caixa 200, Pasta 232, Documento 31, fls. 10-14, ref. fl. 12v. – inédito, aguardando publicação, com análise e comentário do seu conteúdo, pelo autor. Sobre Stefano Lercaro, veja-se Nunziatella Alessandrini, "La presenza genovese a Lisbona negli anni dell'unione delle corone (1580-1640)", in Manuel Herrero Sánchez, *et al.* (eds.), *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, Genova Società Ligure di Storia Patria, 2011, pp. 73-98.

have been Gujarati in origin (**see cat. no. 21**).³ Both the Tradescant and the present cup are eloquent testimonies of the art of late Ming (1368-1644) rhinoceros horn carving, of which the main features may be summarised as follow: cups are carved to resemble flowers with petals both inside and out; they stand on three-dimensional ringstands, carved in openwork; the compositions are uncrowded, allowing for plenty of space and texture for individual motifs; and they feature deep undercutting used to create very high relief.⁴ A third identical example, albeit slightly larger (11.5 x 19.4 cm), featuring a poem, inscribed with a date corresponding to 1582 (Wanli period), has recently been published, which proves the late sixteenth-century date for the four cups.⁵

Rhinoceros horn cups, carved in China from the Tang dynasty (618-907) onwards, possibly sacrificial vessels in origin, treasured in Asia since time immemorial due to their antidotal qualities and magical powers, were highly sought after in late Renaissance Europe.⁶ Recent archival research by the author shows that such cups – and whole rhinoceros horns in bulk, an animal known in Portugal as “abada”, from the Malay word “badak” – were avidly collected at the Lisbon court. In the 1591 inventory of Claude Meunier, a rich merchant of French origin who specialized in gems and other exotic goods from Asia, records “dous copos de corno d’abada que foram aualljados con dois pedaços de vnha em quatro mill reais” or two rhinoceros horn cups valued, with two pieces of a rhinoceros nail, in 4,000 *reais*, alongside three rosaries made from rhinoceros horn beads and two pieces of rhinoceros horn.⁷ A small, cracked rhinoceros horn is recorded, valued at 500 *reais*, in the 1592 inventory of Briolanja Rodrigues, the mother of a textile merchant specialised in carpets from Lisbon.⁸

Likewise, the 1610 postmortem inventory of Stefano Lercaro (Estevão Larcaro), an influential merchant from Genoa, pro-consul of the Genoese Republic, who loaned money to Felipe II of Spain in the last decades of the sixteenth century, and lived in Lisbon near the cathedral, records “hũ coquinho de corno d’abada” or “a small rhinoceros horn cup”, about which nothing is mentioned concerning its origin, despite being recorded alongside other Asian commodities, such as two Chinese tabletops lacquered in black and gold.⁹

³ John Tradescant, *Musaeum Tradescantianum, or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London*, London, Printed by John Grismond, 1656, p. 52.

⁴ Jan Chapman, *The Art* [...], p. 237.

⁵ Giuseppe Eskenazi, *Early Chinese metalwork in gold and silver; works of art of the Ming and Qing dynasties*, London, Eskenazi, 2011, pp. 54-57, cat. no. 17.

⁶ See Annemarie Jordan Gschwend, "Olisipo, Emporium Nobilissimum: Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 140-161, ref. p. 158.

⁷ Cf. Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (henceforth DGLAB/ANTT), *Feitos Findos*, Inventários postmortem, Letra C, Maço 47, Doc. 12, fol. 10 and 12 – unpublished, pending publication, with analysis and commentary on its contents, by the author.

⁸ Cf. DGLAB/ANTT, *Hospital de São José*, Livro 47, fol. 86v. I wish to thank Pedro Pinto for sharing with me this precious reference.

⁹ Cf. DGLAB/ANTT, ex-A.H.M.F., *Cartório dos Conventos*, Convento de Santa Marta de Jesus, Caixa 200, Pasta 232, Documento 31, fols. 10-14, ref. fol. 12v. – unpublished, pending publication, with analysis and commentary on its contents, by the author. On Stefano Lercaro, see Nunziatella Alessandrini, "La presenza genovese a Lisbona negli anni dell'unione delle corone (1580-1640)", in Manuel Herrero Sánchez, *et al.* (eds.), *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, Genova Società Ligure di Storia Patria, 2011, pp. 73-98.

¹ Harry Garner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Oriental Ceramic Society – Society of Antiquaries of London, 1975, pp. 14-15; R. Soame Jenyns, "The Chinese rhinoceros and Chinese carvings in rhinoceros horn", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 29, 1954, pp. 31-62, ref. pp. 52 and 55; e Jan Chapman, *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*, London, Christie's Books, 1999, p. 234.

² Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien – Milano, Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000, pp. 263-267, cat. no. 181 (entrada catalográfica de Johannes Weininger).

¹ Harry Garner, *Chinese Export Art in Schloss Ambras*, London, Oriental Ceramic Society – Society of Antiquaries of London, 1975, pp. 14-15; R. Soame Jenyns, "The Chinese rhinoceros and Chinese carvings in rhinoceros horn", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 29, 1954, pp. 31-62, ref. pp. 52 and 55; and Jan Chapman, *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*, London, Christie's Books, 1999, p. 234.

² Cf. Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien – Milano, Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000, pp. 263-267, cat. no. 181 (catalogue entry by Johannes Weininger).

A alta estima granjeada por estes materiais exóticos e sua presença na corte de Lisboa é igualmente documentada no inventário postmortem de 1631 de D. Garcia de Melo e Torres (1580-1630) – pai de D. Francisco de Melo e Torres (1620-1667), primeiro marquês de Sande – capitão e vedor em Goa do Estado Português da Índia.¹⁰ Registam-se seis chifres de rinoceronte ou “pontas de abada”, avaliados em 12.000 reais ou 2.000 reais cada, o mesmo valor atribuído a uma presa inteira de marfim entalhado com figuras ou a uma gaveta japonesa coberta de couro preto. Um almofariz de chifre de rinoceronte torneado é igualmente registado com seu pilão, avaliado em 400 reais, e finalmente um chifre de rinoceronte pequeno, avaliado em 500 reais. É de sublinhar como tão exótico e precioso material, avidamente procurado por reis e príncipes para as suas mesas dadas as suas qualidades profiláticas enquanto antídoto do chifre de rinoceronte, foi utilizado no fabrico de objectos usados para a preparação de remédios em boticas palatinas.

¹⁰ Cf. DGLAB/ANTT, *Arquivo dos Condes da Ponte*, Caixa 3 (Mello e Torres), Doc. MT-10, pp. 36-37 e 47 – inédito, aguardando publicação, com análise e comentário do seu conteúdo, pelo autor.

The high esteem granted to such exotic materials and their presence at the Lisbon court is also documented from the 1631 post-mortem inventory of Garcia de Melo e Torres (ca. 1580-1630) – father of Francisco de Melo e Torres (1620-1667), the first Marquis of Sande –, captain and financial superintendent in Goa of the Portuguese State of India.¹⁰ It records six rhinoceros horns or “pontas de abada”, valued at 12,000 *reais* or 2,000 *reais* each, the same value given to a whole ivory tusk carved with figures or to a Japanese box with its drawer covered in black animal hide. A turned rhinoceros horn mortar is also recorded with its pestle, valued at 400 *reais*, and finally a small rhinoceros horn, valued at 500 *reais*. It is curious to note that such prized exotic material, avidly sought after by princely collectors for their royal tables for their prophylactic qualities, as antidotes, was used to make vessels used for the preparation of medicines at courtly apothecaries or *boticas*.

¹⁰ Cf. DGLAB/ANTT, *Arquivo dos Condes da Ponte*, Caixa 3 (Mello e Torres), Doc. MT-10, pp. 36-37 and 47 – unpublished, pending publication, with analysis and commentary on its contents, by the author.



31

Almofariz e pilão de marfim

Sul da China
Século XVII (meados)
Marfim
11,5 x Ø 8 cm (almofariz); 15 cm de comprimento (pilão)

Um almofariz de marfim em forma de copo cilíndrico com seu pilão. Delicadamente entalhado num marfim branco leitoso, este raro almofariz e pilão pertence a um grupo de objectos de forma idêntica provavelmente produzidos numa mesma oficina para a corte imperial. Apresenta duas bandas corridas com intrincados motivos e iconografia chineses e um emolduramento relevado geométrico em torno da cintura, apertada a meio, em forma de roda dentada de dentes quadrangulares – com dois estreitos frisos dentados nos limites da modenatura. Enquanto o registo superior apresenta dois dragões serpenteantes de quatro garras – de uso reservado à nobreza imperial e a certos oficiais superiores – num fundo de enrolamentos flamíferos e em nuvem, o inferior é entalhado com duas fênix e coelhos – símbolos da imperatriz – num fundo vegetalista. Tanto o rebordo superior como o inferior junto ao pé apresentam estreito friso de pétalas de flor-de-lótus.

Um almofariz de coloração escura (11,4 x Ø 9,3 cm), testemunho do seu uso prolongado, adquirido na Birmânia e idêntico ao presente na iconografia e modenaturas geométricas, embora sem o pilão original, pertence ao British Museum, Londres, inv. no. As.8971. Um outro, também mal identificado (11,6 x Ø 7,6 cm) pertence ao Los Angeles County Museum of Art, inv. no. M.83.3.2. Almofariz em tudo igual ao nosso (**fig. 1**), com seu pilão original, idêntico ao presente quanto ao padrão geométrico na secção medial, pertenceu à Kunstkammer dos reis da Dinamarca, estando inventariado desde 1674: *Um almofariz entalhado, e um pilão*.¹ Duas caixas com tampa (10–11 cm de altura), de marfim entalhado com semelhante decoração e da mesma produção (uma com fênix, a outra dragões) fazem conjunto com o almofariz e pilão no Nationalmuseet, Copenhaga (inv. no. EBc43 e 44).



[**fig. 1**] Anónimo, Almofariz e pilão, Sul da China, século XVII (meados); marfim (11 cm de altura; o pilão, 18 cm de comprimento). Copenhaga, Nationalmuseet, inv. no. EBc42a-b. | Anonymous, Mortar and pestle, mid-17th century; ivory (11 cm in height; the pestle, 18 cm in length). Copenhagen, Nationalmuseet, inv. no. EBc42a-b.

Ivory mortar and pestle

South China
Mid-17th century
Ivory
11.5 x Ø 8 cm (mortar); 15 cm in length (pestle)

A beaker-shaped ivory mortar of waisted cylindrical form with its pestle. Delicately carved from cream-white ivory, this rare mortar and pestle belongs to a group of similarly shaped objects which were probably made in the same workshop under commission from the imperial court. It features two running bands with intricate Chinese motifs and imagery and a raised geometric band encircling the waist in the form of a square-tooth cogwheel – with two narrow jagged friezes on both sides of the raised band. While the upper section features two writhing, four-clawed dragons – reserved for imperial nobility and certain high-ranking officials – on a ground of fire and cloud scrolls, the lower section is carved with two phoenix and rabbits – the emblem of the empress – on a foliate ground. Both the upper edge of the top section and the lower edge of the bottom section have narrow running frieze of lotus-flower petals.

A heavily patinated mortar (11.4 x Ø 9.3 cm), testimony to its long use, acquired in Burma and matching the present in iconography and geometric mouldings, albeit without its original pestle, is in the British Museum, London, inv. no. As.8971. A similarly misidentified example (11.6 x Ø 7.6 cm) belongs to the Los Angeles County Museum of Art, inv. no. M.83.3.2. A matching mortar (**fig. 1**), fitted with its original pestle, similar to the present one in its geometric pattern around the waist, belonged to the Royal Danish Kunstkammer and has been recorded since 1674: *An ivory mortar, carved, and a pestle*.¹ Two turned, carved ivory boxes with covers (10–11 cm in height) of the same design and manufacture (one featuring phoenixes, the other dragons) seem to make a set with the mortar and pestle at the Nationalmuseet, Copenhagen (inv. no. EBc43 and 44).

¹ Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182-183; e William Watson (ed.), *Chinese Ivories. From the Shang to the Qing* (cat.), London, Oriental Ceramic Society, 1984, p. 160, cat. no. 200.

¹ Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182-183; and William Watson (ed.), *Chinese Ivories. From the Shang to the Qing* (cat.), London, Oriental Ceramic Society, 1984, p. 160, cat. no. 200.

32

Tampo de mesa de madrepérola

Guzarate, Índia
Século XVI (segunda metade)
Teca, madrepérola, prata nigelada, tartaruga e latão
90,5 x 55 cm

Um raro e importante tampo de mesa de madrepérola do Guzarate, de forma rectangular e feito de painéis de madeira de teca (*Tectona grandis*), coberto no por tesselas de madrepérola da mais alta qualidade da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus* fixas por pinos de latão, enquanto o fundo apresenta vestígios de pintura a vermelho e preto. O mosaico de madrepérola inclui um grande medalhão central com um círculo interior de tesselas polilobadas dispostas radialmente segundo desenho de tipo islâmico com a adição de pequenas plaquetas de prata nigelada e círculos de tartaruga na bordadura, enquanto os círculos exteriores formam uma flor-de-lótus estilizada; num fundo de padrão escamado, quatro medalhões mais pequenos pontuam os cantos, também eles com tesselas polilobadas dispostas radialmente e com idêntica bordadura de tipo islâmico; os quatro cantos são decorados por quartos de círculo. Embora sobrevivam em número bastante objectos de madrepérola do Guzarate dos finais do século XVI (**veja-se cat. nos. 3, 10, 13, 15, 18, 21, 28, 29 e 32**), apenas um número restrito inclui tartaruga (provavelmente tartaruga-verde ou *Chelonia mydas*). Um dos aspectos mais inusuais da decoração do nosso tampo é, no entanto, o uso de plaquetas de prata nigelada, islâmicas tanto na forma como na decoração. Nielo (do latim *nigellum*, “semelhante a negro”) é uma mistura de cor negra, composta por enxofre, cobre, prata e chumbo, usada como esmalte em prata previamente gravada aplicada sob a forma de pó ou pasta, depois cozido até derreter. Endurece e quando fria é polida para acentuar o contraste com a prata. Embora não sobrevivam objectos de prata do norte da Índia com decoração a nielo, exemplares desta técnica refinada estão documentados na produção iraniana em metal desde tempos remotos, sendo a provável origem primeira da técnica e desenho vegetalista das nossas plaquetas nigeladas.¹

Replicando protótipos europeus, como a portuguesa *mesa d'engonços*, normalmente composta por duas tábuas articuladas colocadas sobre um suporte em aspa, o nosso tampo de mesa seria montado de forma semelhante em suportes simples. De grande versatilidade, mesas como esta poderiam pôr-se na corte de Lisboa, ora sobre suportes altos se usadas com cadeiras ou bancos ou, mais provavelmente, sobre suportes baixos sobre um estrado (coberto por tapetes de seda da Pérsia e da Índia) e usadas com grandes almofadas. Com efeito, era costume os elementos femininos da corte portuguesa sentarem-se em preciosas almofadas, tradição adoptada após a ocupação islâmica.²

Mother-of-pearl tabletop

Gujarat, India
16th century (2nd half)
Teak, mother-of-pearl, nielloed silver, tortoiseshell and brass
90.5 x 55 cm

A highly important and rare Gujarati mother-of-pearl tabletop, rectangular in shape and made from teak panels (*Tectona grandis*), covered on the top with tesserae made from the highest-quality green turban shell (*Turbo marmoratus*) pinned with brass pins, while the underside shows traces of red and black shellac painting. The mother-of-pearl design includes a large central medallion with an inner circle of radial polylobed tesserae following an Islamic-type design with small nielloed silver tesserae and tortoiseshell dots on the border, with the outer circle forming a stylised lotus flower; on a ground of fish-scale pattern four smaller medallions are set on the corners, also with radial polylobed tesserae and a similar Islamic-type tortoiseshell border; the four corners further decorated with quarter circles. While many late sixteenth-century objects made in Gujarat featuring mother-of-pearl are known (**see cat. nos. 3, 10, 13, 15, 18, 21, 28, 29 and 32**), only a few include tortoiseshell (probably from the green sea turtle or *Chelonia mydas*). One of the most unusual aspects of the decoration of our tabletop is, nonetheless, the use of nielloed silver plaquettes which are Islamic in shape and decoration. Niello (from the Latin *nigellum*, “somewhat black”) is a black mixture, usually of sulphur, copper, silver, and lead, used as an inlay on engraved silver which is added as a powder or paste, then fired until it melts. It hardens and blackens when cool and is polished to highlight the contrast with the silver around it. While sixteenth-century north Indian silver objects decorated with niello are virtually non-existent, examples of this highly refined technique have been documented in Iranian metalwork since early times, and from which the present nielloed plaquettes, with their vegetal design, seem to originate.¹

Modelled after European prototypes, such as the Portuguese *mesa d'engonços*, usually made from two hinged boards placed over a trestle, the present tabletop would have been similarly mounted on simple supports. Being highly versatile, tables such as this would be set at the Lisbon court either on taller supports if used alongside chairs and stools or, more probably, set on lower supports to set upon a dais (covered with Persian and India silk carpets) and used with large cushions. In fact, it was customary for Portuguese female members of the court to sit on costly cushions (*almofadas*), a custom adopted following the Islamic occupation.² A mother-of-pearl tabletop such as the present one would in fact be reserved for



1 Veja-se Hana Taragan, "The «Speaking» Inkwell from Khurasan: Object as «Word» in Iranian Metalwork", *Muqarnas*, 22, 2005, pp. 29-44.
2 Sobre o uso do estrado em Portugal, veja-se Celina Bastos, "On the utility of the Carpet: object and image. Sixteenth and Seventeenth Centuries", in Teresa Pacheco Pereira, Jessica Hallett (eds.), *The Oriental Carpet in Portugal: carpets and paintings, 15th-18th centuries* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2007, pp. 151-160.

1 See Hana Taragan, "The «Speaking» Inkwell from Khurasan: Object as «Word» in Iranian Metalwork", *Muqarnas*, 22, 2005, pp. 29-44.
2 On the Portuguese use of the dais, see Celina Bastos, "On the utility of the Carpet: object and image. Sixteenth and Seventeenth Centuries", in Teresa Pacheco Pereira, Jessica Hallett (eds.), *The Oriental Carpet in Portugal: carpets and paintings, 15th-18th centuries* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2007, pp. 151-160.

Um tampo de madrepérola como o presente estaria, na verdade, reservado a um membro feminino da família real da corte de Lisboa, usado para pequenas refeições às quais serviam as damas da corte, sendo idêntico nas suas proporções a tampos de mesa lacados da China adquiridos pela rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578) em 1562.³

Apenas três outros exemplares nos são conhecidos. Um, em Hatfield House, casa de campo da época jacobina a este da de Hatfield, Hertfordshire e residência dos marqueses de Salisbury, surge registado nos inventários de 1629 e 1638 e descrito como “ricamente embutido com [madre-]pérolas”⁴; um segundo (160 x 104 cm) foi vendido (lote 170) na Sotheby's Londres, 27 de Maio de 1988⁵; um terceiro pertence a colecção particular. À semelhança de outros objectos feitos para exportação, este tampo de mesa foi adaptado no século XIX. Em estilo império francês, esta curiosa peça de mobiliário seria também uma curiosidade, um “objecto para tema de conversa” usado como ponto de partida para discussões vívidas sobre os materiais exóticos e raros da Índia. Peças de mobiliário como esta, combinando na sua composição decorativa e incorporando peças antigas de origem exótica são raras. Exemplares recuados de tal combinação podem ser encontrados na colecção dos Eleitores da Saxónia em Dresden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. no. 47716): uma mesa produzida no sul da Alemanha cujo tampo é composto pelas quatro faces de dois tabuleiros de jogo reversíveis de madrepérola do Gujarat, adquiridos em 1602 ao mercador Veit Böttiger na feira de Leipzig para o eleitor Christian II (1583-1611).

3 Cf. Annemarie Jordan Gschwend, "O Fascínio de Cipango. Artes Decorativas e Lacas da Ásia Oriental em Portugal, Espanha e Áustria (1511-1598)", in Jorge Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Câmara Municipal do Porto, pp. 195-228, ref. pp. 210-211.

4 Cf. Anthony Coleridge, "English Furniture and Cabinet-Makers at Hatfield House - I: c. 1600-1750", *The Burlington Magazine*, 109.767, 1967, pp. 63-70, 73, ref. p. 64.

5 Cf. José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128-155, ref. pp. 140-141.

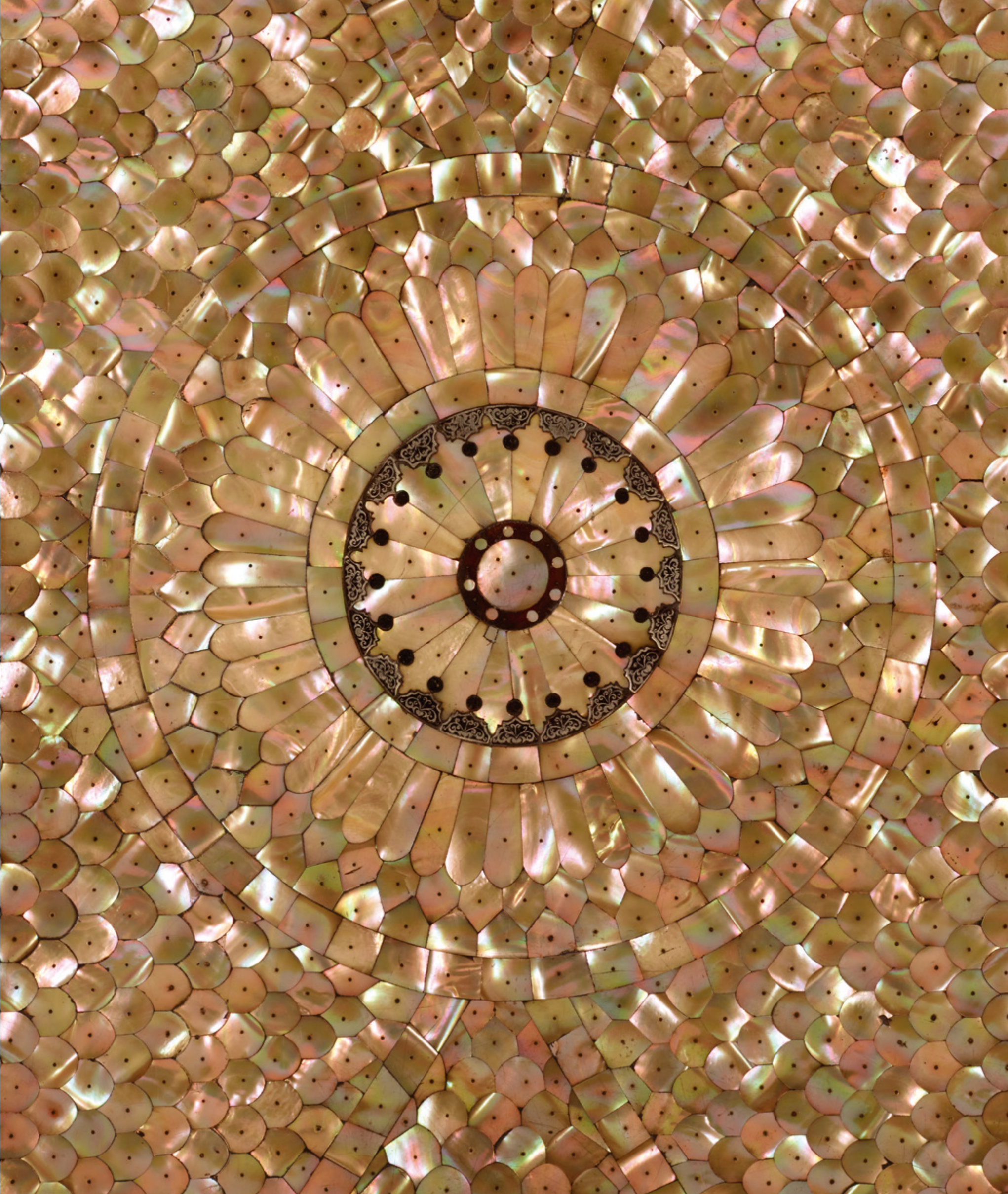
a royal female member of the Lisbon court, used for small meals while attended by female courtiers, its proportions being identical to Chinese lacquered tabletops acquired by Catarina of Austria (1507-1578) in 1562.³

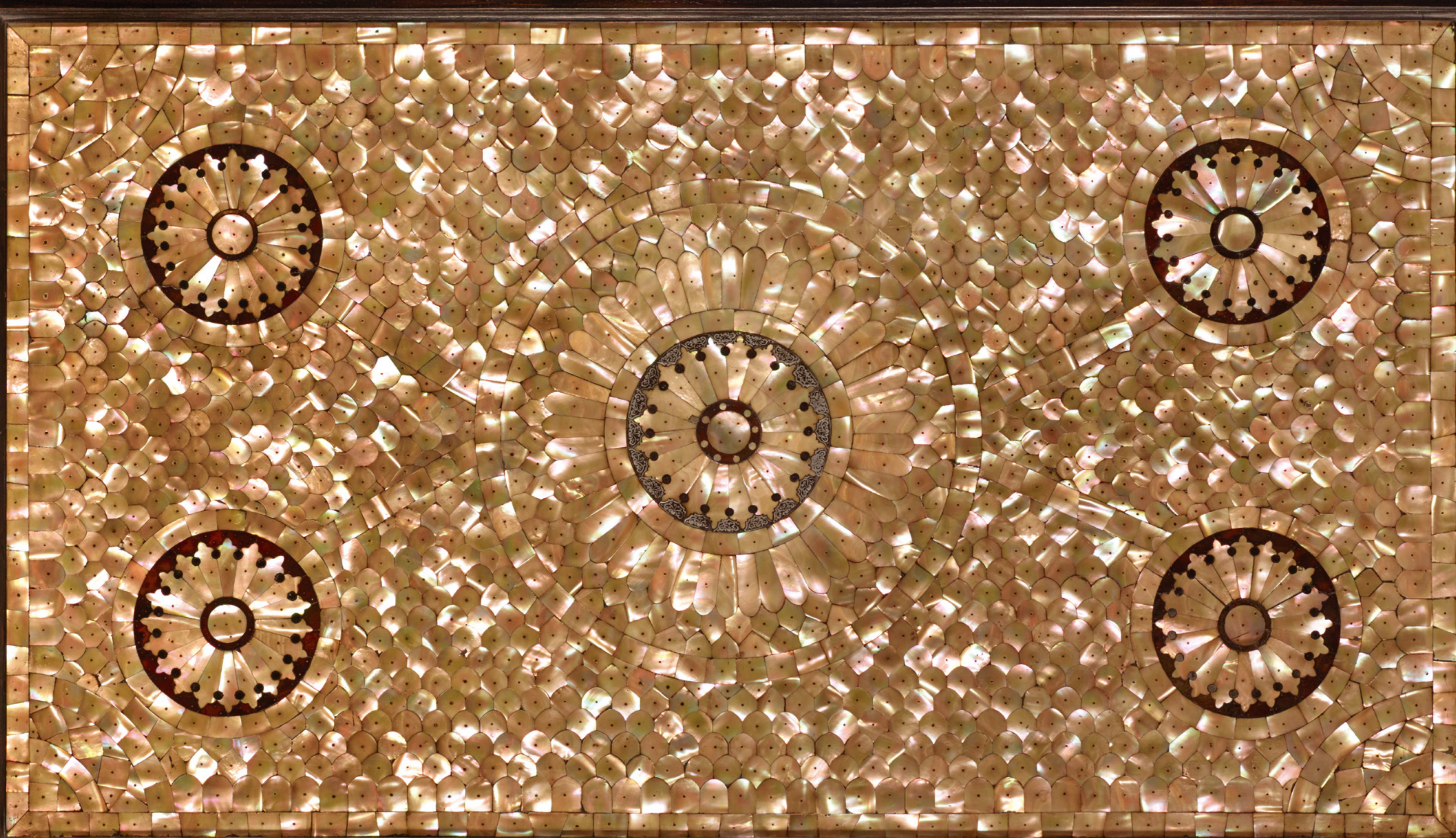
Only three other examples are known to us. One, from Hatfield House, a Jacobean country house on the eastern side of the town of Hatfield, Hertfordshire and home of the Marquesses of Salisbury, is recorded in 1629 and 1638 inventories, described as “richlie inlaid with pearls”⁴; a second one (160 x 104 cm) was sold (lot 170) at Sotheby's London, 27 May 1988⁵; and a third belongs to a private collection. Not unlike other exotic objects made for export, the present tabletop was adapted in the nineteenth century. Made in the French Empire style, this cleverly designed piece of furniture was also a curiosity, a “conversation piece” which would presumably be the starting point for a joyful discussion on exotic and unusual materials from India. Pieces of furniture such as this, combining and incorporating in their design older pieces exotic of exotic origin are rare. An early example of such combinations may be found in the collection of the Electors of Saxony in Dresden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. no. 47716): a table made in South Germany of which the top is set with the four exterior sides of two Gujarati double-sided games boards with mother-of-pearl which were bought in 1602 from the merchant Veit Böttiger at the Leipzig Fair on behalf of Elector Christian II (1583-1611).

3 Cf. Annemarie Jordan Gschwend, "O Fascínio de Cipango. Artes Decorativas e Lacas da Ásia Oriental em Portugal, Espanha e Áustria (1511-1598)", in Jorge Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Câmara Municipal do Porto, pp. 195-228, ref. pp. 210-211.

4 Cf. Anthony Coleridge, "English Furniture and Cabinet-Makers at Hatfield House - I: c. 1600-1750", *The Burlington Magazine*, 109.767, 1967, pp. 63-70, 73, ref. p. 64.

5 Cf. José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128-155, ref. pp. 140-141.







Dois vasos de cristal de rocha para a mesa principesca

Two rock-crystal vases for a princely table



Letizia Arbeteta Mira

Vasos de cristal de rocha constituem um tipo de obras que, pelas suas características, raridade e peculiar concepção artística, tornaram-se signos de magnificência durante o Renascimento, em criações cujo valor económico estava apenas ao alcance de príncipes e grandes famílias.¹ Surpreende comprovar como no inventário postmortem dos bens de Felipe II de Espanha, alguns dos seus vasos de cristal de rocha foram avaliados várias vezes acima das mais célebres pinturas de Tiziano, Bosch, Anthonis Mor, Sánchez Coello e outros grandes artistas, estrelas da colecção real espanhola.² A resposta pode apenas resultar da compreensão sobre a mentalidade do tempo, quando a arte valorizava-se e era sopesada de forma muito diferente da actual, estimando qualidades tais como a raridade, a originalidade e o conceito subjacente, a destreza e a mestria, a dificuldade e o tempo de elaboração, a qualidade do material... e, sobretudo, a sua finalidade que, no caso dos objectos que ora se apresentam, não era outra que fazer ressaltar as qualidades do príncipe, essencialmente a sua figura social, avaliada pela sua magnanimidade e liberalidade.

O banquete solene, pelas suas características, era uma das máximas expressões para exibição de estatuto, que deveria estar de acordo com o dos convidados. Concebido enquanto festa dos sentidos, incluía música, artes plásticas – pintura, arquitectura efêmera e escultura, presentes na decoração e também na apresentação dos pratos –, artes cénicas e literatura (poesia, referências clássicas, genealógicas e, por vezes, religiosas), entre outras manifestações artísticas e lúdicas. No meio de tudo isto destacava-se, participando de um conceito teatral e estético, uma peça de mobiliário, o aparador. Concebido enquanto expositor, teve inicialmente uma fun-

Rock-crystal vessels are artworks which, due to their rarity and singular artistic design, were used as a sign of distinction and magnificence in the Renaissance, and whose economic value made them available only to princes and patrician families.¹ It is striking to observe that in the postmortem inventory of King Felipe II of Spain's estate, some rock-crystal vessels were valued several times more than the most famous paintings by Titian, Bosch, Anthonis Mor, Sánchez Coello and other great artists, and which are now regarded as the most prized objects of the Spanish royal collection.² The answer can only derive from an analysis of the mentality of the time, when art was valued with very different criteria from our own, emphasising qualities such as rarity, originality of design, technical skill and time expended in manufacture, quality of materials... and, first and foremost its purpose, in the case of the objects here discussed, that was none other than to highlight the personal splendour and magnanimity of the prince.

The solemn banquet was one of the maximum expressions designed for the display of social rank, and one which had to correspond to that of the guests. Conceived as a feast for the senses, it included music, visual arts – painting, ephemeral architecture and sculpture which were present in the decoration and even in the presentation of the dishes – performing arts and literature (with literary, classical, genealogical and sometimes even religious references) amongst other artistic and playful displays. In the midst of it all and taking part in the theatrical and aesthetic concept behind the event, a piece of furniture stood out, the sideboard. Made for display, it originally had a perfectly utilitarian function,

1 Sobre estes vasos preciosos, seus assuntos, técnicas, conceitos subjacentes, principais artistas e outros aspectos que nos elucidam sobre a sua valoração social no Renascimento, veja-se Letizia Arbeteta Mira, *Arte Transparente. La talla del cristal en el Renacimiento milanés* (cat.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 20015, pp. 13-61.

2 Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 19-20.

1 On these highly-prized vessels, their subjects, techniques, design, main artists and other aspects which helps to better understand their social importance in the Renaissance, see Letizia Arbeteta Mira, *Arte Transparente. La talla del cristal en el Renacimiento milanés* (cat.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 20015, pp. 13-61.

2 Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 19-20.

[fig. 1] Enea Vico, a partir de Agostino de' Musi, Modelo para vaso, 1543; gravura a buril sobre papel (25,3 x 19,2 cm). Londres, British Museum, inv. no. 1849,0210,315 (pormenor recortado sobre fundo dourado). | Enea Vico, after Agostino de' Musi, Model for a vase, 1543; engraving on paper (25.3 x 19.2 cm). London, British Museum, inv. no. 1849,0210,315 (detail, cut and paste on a golden ground). - © The Trustees of the British Museum.

ção essencialmente utilitária, a de ter à mão a baixela necessária para o desenrolar do banquete, passado depois a predominar a sua mera exibição enquanto expoente da riqueza, poder e estatuto social do anfitrião.

Assim, o ouro superava a prata, e o cristal de rocha e as gemas superavam o próprio ouro. Mas, uma vez esgotadas as possibilidades de competição entre luxo e preço, foi preciso ir-se mais além do material, criando obras que remetessem para os grandes valores culturais, em especial a estima pela civilização romana, cujos testemunhos materiais, redescobertos, tanto maravilharam o homem renascentista. Por isso, as formas destes vasos não eram fortuitas, mas estavam antes conformadas à visão e interpretação contemporâneas das descobertas arqueológicas, em particular as urnas, que no mundo antigo exprimiam memória, e a importância e o respeito devidos aos antepassados. Também se procurava reproduzir as luxuosas baixelas, testemunho dos grandes banquetes romanos, decoradas com alusões ao seu pensamento religioso – mitologia –, e profano, tais como alusões a acontecimentos históricos e façanhas, para além de personagens famosos, históricos e lendários.

Neste mundo complexo, rapidamente se impuseram, dada a qualidade e variedade, as produções das oficinas de Milão, cuja proximidade aos Alpes garantia o abastecimento de um dos materiais de maior preço, o quartzo hialino ou cristal de rocha, blocos com os quais se talhava com grande dificuldade a peça, por vezes segundo desenhos de grandes artistas e obedecendo quanto ao aspecto e decoração a programas gizados por eruditos e filósofos. O trabalho entre grupos fechados e oficinas familiares garantia a especialização e o segredo do ofício, que se dividia basicamente em duas fases: o desbaste e o entalhe a cargo dos *cristallari*, e a delicada decoração gravada feita pelos *intagliatori*.

O resultado são produtos requintados que adornavam os grandes eventos solenes pela Europa, como matrimónios e baptizados principescos, recepções e entradas de personagens de importância, vasos que hoje se conservam, magnificamente custodiados, nos melhores museus e palácios da Europa, associados à história das suas grandes dinastias e patronos. Os nomes de Tortorino, Miseroni, Sarachi ou Fontana, inscrevem-se na história da arte a maiúsculas. Por isso, estes delicados objectos, frágeis, transparentes e maravilhosos, capazes de despertar no observador singulares emoções estéticas e o desejo de conhecer um pouco mais sobre o passado, podem bem ser considerados como uma “Arte de Príncipes”.

that of having at hand the plate needed during the banquet, but was later used simply for the presentation of the wealth, power and social status of the host.

While the prestige of gold exceeded that of silver, rock crystal and gems outshone even gold. Yet, once the possibilities of competition between luxury and price were exhausted, it became necessary to go beyond the material aspects to design artworks that alluded to the great cultural values of Classical Antiquity, whose recently rediscovered material testimonies had astounded Renaissance man. Therefore, the shapes of these vessels were not left to chance but were determined by a contemporary vision and interpretation of archaeological findings, especially of urns, which in the ancient world referred to the memory, importance and respect paid to ancestors. Luxury Roman plate, which served as testimony to the great Roman banquets, was also emulated, and bedecked with allusions to their religious – mythological – and profane views, such as historical events and feats, as well as to historical and fabled characters.

In this complex world the productions from the Milan workshops quickly stood out due to their quality and variety, and their proximity to the Alps guaranteed the supply of one of the most precious materials, hyaline quartz or rock crystal blocks from which the piece was carved with great difficulty, sometimes following the designs of great artists or, in appearance and decoration, according to specific artistic programs envisioned by scholars and philosophers. Working within closed groups and family workshops guaranteed the specialisation and secrecy of their creation, which was divided into two major phases: the cutting and carving made by the *cristallari*, and the delicate engraving of the decoration made by the *intagliatori*.

This resulted in exquisite products that adorned the great occasions of Europe, such as weddings and princely baptisms, receptions and royal entries, and are today preserved in the greatest museums and palaces of Europe, bound to the history of their great dynasties and patrons. The names of Tortorino, Miseroni, Saracchi or Fontana, among others, are linked to the history of art with capital letters. These delicate, fragile, transparent and wonderful objects, are therefore capable of moving the viewer to unique aesthetic emotions and to the desire to know something more about the past, and may well be considered an “Art of Princes”.



33

Vaso de cristal de rocha (urna)

Milão
Terceiro quartel do século XVI (corpo e asas); possivelmente século XVIII (montagens)
Cristal de rocha; montagens em latão dourado
22 x 28,5 x 24,5 cm

Vaso composto por três peças de cristal de rocha: duas asas anulares em forma de esfinge, sereia ou quimera alada, fixadas através de montagens que perfuram o corpo central. Este, monolítico (entalhado a partir de um bloco único), é de forma globular achatadas e de colo curto. Poderá ter tido pé baixo, hoje substituído por simples montagem de latão dourado e é possível que, na origem, tivesse também tampa. A decoração segue o esquema tripartido da escola milanesa: bandas superior e inferior de godrões que emolduram uma cena historiada que se desenvolve em vulto redondo. As incisões paralelas que decoram o colo transformam-se, na secção superior, em godrões de rebordo duplo entalhados em alto-relevo à semelhança dos da base. Nos lados, entalharam-se directamente no cristal duas bicas em forma de mascarões monstruosos. A banda central consiste numa paisagem com árvores de diverso tipo, algumas de fruto, edificações ao fundo e aves. Num dado momento, possivelmente depois de completo o vaso, fixaram-se as asas anulares, pelo que foi necessário perfurar-se o corpo central, onde não estava prevista a sua colocação. No entanto, pensamos que não terá mediado muito tempo, já que o tipo de montagem utilizada, de secção quadrada e pequena modenatura central de óvulos é semelhante à de outras peças coevas, embora desprovida dos esmaltes que de costume apresentam.

Dadas as suas características formais deve integrar-se esta obra na produção milanesa de cristais de rocha e pedras duras, realizada na sua maior parte em oficinas familiares onde os distintos membros do grupo estavam encarregues de uma única função, pelo que apenas se conhecem exemplares assinados ou documentados, tornando difícil as atribuições. Para além disso, os modelos criados pelas oficinas mais importantes serviam de inspiração para os seus competidores e para todos. No caso presente, a falta de alguns elementos vitais de análise, como a ausência das montagens originais ou figuras humanas na cena, torna, mais arriscada a atribuição a uma oficina em concreto. Assim, é necessário avançar por partes, analisando em primeiro lugar a forma do corpo, já que o volume original consistiria num vaso em forma de urna de reminiscências clássicas. O possível protótipo teria origem nas referências visuais e reinterpretações de vasos antigos encontrados em escavações, como por exemplo a série de gravuras de Agostino Musi de interpretação de achados do mundo romano: *Romae ab Antiquo Repertum*, publicado em 1543 e onde podemos ver uma urna de perfil semelhante, bojuda, de colo curto com godrões, tampa e pé baixos, decorada com mascarões femininos com véus, terminais de folhagem e festões, modelo que parece ter inspirado vasos de várias colecções.

São quase todas obras de qualidade, das quais um grupo poderá datar-se de meados ou segunda metade do século XVI, enquanto outro seria um pouco posterior, já próximo do final deste ou dos inícios do século XVII,

Rock-crystal vase (urn)

Milão
3rd quarter of the 16th century (body and handles); possibly 18th century (mountings)
Rock crystal; gilded brass mountings
22 x 28.5 x 24.5 cm

A vase made from three pieces of rock crystal: two ring handles in the shape of a sphinx, mermaid or winged chimera, attached with mounts that pierce the central body. Monolithic (carved from a single block), the central body resembles a flattened globe and has a short neck. It may have possessed in origin a foot, today replaced by a simple gilded brass mount, and it is also possible that originally it had a lid. The decoration follows the tripartite scheme typical of the Milanese school: upper and lower gadrooned bands that serve as a frame for a narrative scene which unfolds in the round. The parallel incisions which decorate the neck develop into the upper band as double-edged gadroons carved in high relief not unlike those on the base. On the sides, two spouts in the shape of monstrous masks have been carved directly into the crystal. The central band consists of a landscape with trees of different types, some fruit trees, buildings at the distance and birds. At a given time, possibly following the completion of the vessel, the two ring handles were inserted, for which the central body had to be perforated, something that was not planned in advance. However, we argue that not much time would have elapsed, given the type of mounting used, square in section and featuring an egg-and-tongue narrow central moulding similar to other contemporary pieces, albeit without the usual enamelled decoration.

Due to its formal features this work should be ascribed to the Milanese production of rock crystal and precious hardstone vessels, a production carried out mostly in family workshops whose different members had an assigned function, which means that only signed examples are known or documented, making attributions difficult to sustain. In addition, the models created by the most important workshops served as inspiration for their competitors. For the present vase, the lack of vital elements, such as the absence of original mountings or human figures in the scene, makes an attribution to a specific workshop more problematic. Therefore, it is necessary to proceed step by step, first analysing the overall shape of the body, given that the initial form would conform to an urn-shaped vase reminiscent of classical models. The possible prototype would come from visual references and reinterpretations of ancient vessels found in archaeological excavations, such as the series of engravings made by Agostino Musi interpreting findings from the Roman world: *Romae ab Antiquo Repertum*, which was published in 1543, in which an urn of similar shape is shown, with protruding belly, short-neck set with gadroons, cover and low foot, decorated with veiled female masks, and finials decorated with foliage and festoons, a model that seems to have inspired several vases from different collections.

These are works of a generally good artistic quality, a small group of which could have been made in the mid or in the second half of the sixteenth century, while another would be somewhat later, towards the end of



todos tendo em comum uma haste curta ou mesmo nenhuma, o pé baixo e a dimensão dos corpos. Estes, feitos de uma só peça, foram talhados a partir de cristais de quartzo pouco habituais, material que não estava ao alcance de qualquer oficina. O grupo mais antigo apresenta semelhante decoração tri-partida, de godrões (côncavos ou convexos, como os presentes) nas bandas superior e inferior que emolduram uma cena historiada na parte central. A presença de asas, bicas ou mascarões, constitui alarde de virtuosismo, já que indica que o entalhe se fez sem recurso a maquinaria, tal como tornos ou rodas, estas usadas para a modelação do vaso. Ao grupo tardio, identificável pela sua decoração vegetalista que cobre todo o bojo, pertence vários vasos do Musée du Louvre, procedentes da coleção real francesa, todos com bicas ou bicos para verter e asas em forma de seres fantásticos, um deles, mais largo e achatado, semelhante na forma a um outro em Viena.¹ Alcouffe agrupa-os sobre o termo “pots à bouquets”, registado nos inventários franceses.² No entanto, interessa aqui referir os vasos do primeiro grupo, no qual incluímos o presente. As suas características arcaizantes fazem pensar numa produção recuada, dado que os godrões relevados são semelhantes aos de vários vasos de meados ou do terceiro quartel do século XVI, como o magnífico vaso com cenas da vida de Noé do Louvre, obra provável da oficina dos Miseroni (**fig. 2**).³ Estes surgem também numa taça baixa com asa conservada em Florença e parte do dote de Christine de Lorraine⁴, semelhante por sua vez a uma taça com tampa que atribuímos em 2001 aos Miseroni, provavelmente a Gasparo (1518-1573).⁵

A forma geral, levemente carenada no ombro, faz lembrar as formas de outras obras atribuídas à oficina dos Miseroni, como o célebre vaso com o trinfo de Baco, considerado obra de Girolamo e Ambrogio Miseroni, que se conserva em Viena⁶, embora apresente um colo alto apostado e tenha um aspecto mais evoluído. É também semelhante a outro vaso de Viena atribuído por Distelberger à oficina dos Miseroni, possivelmente a Gasparo, que o data entre 1565-1570.⁷ Tem o corpo mais achatado e delicada decoração de festões entre emolduramentos de óvulos ou godrões. Em Florença encontramos outro exemplar de corpo achatado e pé baixo, com uma bica ou vertedor composta por um mascarão entalhado e asa em forma de serpente, vaso que pode também relacionar-se com os exemplares do Louvre embora mais recuado, datado de meados do século XVI.⁸ Também este se identificou como parte do dote de Christine de Lorraine. Outro vaso de forma semelhante, embora mais esbelto e com as asas en-

the sixteenth or the beginning of the seventeenth century. All share a very short or no stem, low foot and the dimensions of their bodies. These, made from a single piece, were carved from unusually large quartz crystals, something which was not within the reach of every workshop. The earlier group features a similar tripartite decoration, with gadroons (concave or convex such as in the present example) in the upper and lower bands, that serve as a frame for a narrative scene in the central register. The presence of handles, spouts or masks constitutes a real display of virtuosity as it shows that the carving has been done without the intervention of machinery such as the lathes or wheels used for shaping the vessel. To the later group, identifiable by its vegetal decoration which covers the whole of the belly, belong several vases from the Musée du Louvre that were once in the French royal collection, all of which featuring spouts and handles in the shape of fantastic beasts, one of them elongated and flat in shape, similar to another in Vienna.¹ Alcouffe groups them under the term “pots à bouquets”, as recorded in French inventories.² However, it is interesting to mention here the vessels of the first group in which we include the present example. Its archaic features point to an early date, namely the high-relief gadroons which are similar to those seen on several vases from the mid-sixteenth century or the third quarter of that century, such as the magnificent vase with scenes from the life of Noah in the Louvre, probably from the Miseroni workshop (**fig. 2**).³ Similar gadroons are also present on a low cup with handle in Florence, part of the dowry of Christine de Lorraine⁴, similar in turn to a cup with cover which we attributed in 2001 to the Miseroni, probably Gasparo (1518-1573).⁵

The general shape, slightly carinated on the shoulders of our vase, recalls the shapes of other works attributed to the Miseroni workshop, such as the famous vase, with the triumph of Bacchus attributed to Girolamo and Ambrogio Miseroni, in Vienna⁶, notwithstanding its attached higher neck and a more evolved general aspect. It is also similar to another vase in Vienna attributed by Distelberger to the Miseroni workshop, possibly to Gasparo, and who has dated it between 1565-1570.⁷ It is broader and features delicate decoration of festoons between egg-and-tongue mouldings or gadroons. Another example with a flattened body and low foot may be found in Florence, set with a mask-shaped carved spout and snake-shaped handle, a vase that has also been associated with other in the Louvre albeit from the mid-sixteenth century.⁸ It has also been identified as part of the dowry of Christine de Lorraine. Another vase with a similar shape, albeit more slender and with the handles carved from a single piece with the body, and



[fig. 2] Provavelmente oficina dos Miseroni, Vaso com a História de Noé, Milão, segunda metade do século XVI; cristal de rocha, montagens em ouro esmaltado, rubis e um diamante (42 x Ø 25 cm). Paris, Musée du Louvre, inv. no. MR 285. | Probably the Miseroni workshop, Vase with the Story of Noah, 2nd half of the 16th century; rock crystal, gold, enamel, rubies and one diamond (42 x Ø 25 cm). Paris, Musée du Louvre, inv. no. MR 285 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / RMN-GP.

talhadas junto com o corpo numa única peça, descrito como “em forma de urna”, é conhecido por “Vaso de la Montería” – ou “Vaso de Montaria (Caça)” em português, obra de Francesco Tortorino (1512-1572) que fez parte da coleção de Louis, Grand Dauphin de França e filho de Louis XIV (**fig. 3**). Este e o nosso vaso coincidem nalguns detalhes decorativos, como o tratamento das aves que parecem cair em voo picado.⁹

O nosso vaso apresenta também pontos de contacto com um outro em Viena (**fig. 4**) que poderá ser obra de Giovanni Maria, filho e sucessor de Tortorino. Obra algo mais esquemática quanto à forma e decoração, deve ter sido produzida para Vincenzo I Gonzaga por ocasião do seu enlace com Eleonora de’ Medici em 1584, embora o vaso seja

recorder as “in the shape of an urn” is the so-called “Vaso de la Montería” – or “HuntingVase” in English –, a work of Francesco Tortorino (1512-1572) which was part of the collection of Louis, Grand Dauphin of France, son of Louis XIV (**fig. 3**). This vase and the present one also share some decorative details, such as the depiction of birds that seem to plunge-dive.⁹

Our vase also shares some common features with another vessel in Vienna (**fig. 4**), which could be the work of Giovanni Maria, son and successor of Tortorino. Somewhat more schematic in its shape and decoration, this vase may have been made for Vincenzo I Gonzaga, on the occasion of his marriage to Eleonora de’ Medici in 1584, although later than 1589, as deduced from the presence of the Gonzaga-Medici coat of

1 Kunsthistorisches Museum, Viena (a partir de agora, KHM), inv. no. KK 2291
2 Musée du Louvre, Paris (a partir de agora, ML), inv. nos. MR 275, MR 339, MR 287, E 99, OA 2025 – veja-se Daniel Alcouffe, *Les gemmes de la Couronne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 228, cat. nos. 131-134, 138, 141, 142, etc.
3 Daniel Alcouffe, *Les gemmes* [...], pp. 253-255, cat. no. 109. Este autor menciona a presença de godrões entalhados noutros vasos decorados com festões e grinaldas, tais como ML, inv. nos. OA 2027 e MR 325, datadas também de meados do século XVI.
4 Museo degli Argenti, Florence, inv. no. Gemme 1972 no. 501 – veja-se Ornella Casazza et al. (eds.), *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti* (cat.), Milano – Firenze, Giunti Editore, 2009, p. 135, cat. no. 92.
5 Museo Nacional del Prado, Madrid (a partir de agora, MP), inv. no. O 84 – veja-se Letizia Arbeteta Mira, *El Tesoro del Delfin*, Madrid, Museo del Prado, 2001, pp. 96-98, cat. no. 1.
6 KHM, inv. no. KK 2353 – veja-se Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer* (cat.), Mailand – Wien, Skira – Kunsthistorisches Museum, 2002, pp. 178-179, cat. no. 93.
7 KHM, inv. no. KK 2302 – veja-se Rudolf Distelberger, *Die Kunst* [...], pp. 146-147, cat. no. 62.
8 Museo Degli Argenti, inv. no. Bargello 1917, no. 17– veja-se Paola Venturelli, *Il tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti* (cat.), Firenze, Giunti Editore, 2009, p. 120, cat. no. 72.

1 Kunsthistorisches Museum, Vienna (henceforth KHM), inv. no. KK 2291
2 Musée du Louvre, Paris (henceforth ML), inv. nos. MR 275, MR 339, MR 287, E 99, OA 2025 – see Daniel Alcouffe, *Les gemmes de la Couronne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 228, cat. nos. 131-134, 138, 141, 142, etc.
3 Daniel Alcouffe, *Les gemmes* [...], pp. 253-255, cat. no. 109. This author mentions that carved gadroons are also present on other vases decorated with festoons and garlands, such as ML, inv. nos. OA 2027 and MR 325, also dated to the mid-sixteenth century.
4 Museo degli Argenti, Florence, inv. no. Gemme 1972 no. 501 – see Ornella Casazza et al. (eds.), *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti* (cat.), Milano – Firenze, Giunti Editore, 2009, p. 135, cat. no. 92.
5 Museo Nacional del Prado, Madrid (henceforth MP), inv. no. O 84 – see Letizia Arbeteta Mira, *El Tesoro del Delfin*, Madrid, Museo del Prado, 2001, pp. 96-98, cat. no. 1.
6 KHM, inv. no. KK 2353 – see Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer* (cat.), Mailand – Wien, Skira – Kunsthistorisches Museum, 2002, pp. 178-179, cat. no. 93.
7 KHM, inv. no. KK 2302 – see Rudolf Distelberger, *Die Kunst* [...], pp. 146-147, cat. no. 62.
8 Museo Degli Argenti, inv. no. Bargello 1917, no. 17– see Paola Venturelli, *Il tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti* (cat.), Firenze, Giunti Editore, 2009, p. 120, cat. no. 72.

9 MP, inv. no. O 79. Para imagens desta peça, veja-se Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 64-69, cat. no. 1.

9 MP, inv. no. O 79. For images of this piece, see Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 64-69, cat. no. 1.



[fig. 3] Francesco Tortorino, “Vaso de la Montería”, Milão, terceiro quartel do século XVI; cristal de rocha (20.5 x Ø 13.8 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. O 79. | Francesco Tortorino, “Vaso de la Montería”, Milan, 3rd quarter of the 16th century; rock crystal (20.5 x Ø 13.8 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. O 79 – © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

posterior a 1589, tal como se deduz pela presença do escudo com as armas dos Gonzaga-Medici bordejado pela ordem do Tosão de Ouro que Felipe II lhe concedera nessa data.¹⁰ A sua decoração consiste numa cena de caça num paisagem com árvores, animais e aves, que recorda vagamente o “Vaso de Montaria”, embora simplificada e de execução um pouco rígida, onde surgem também elementos arcaizantes. Um outro vaso semelhante quanto aos seus volumes é a urna, com dois bicos, tampa e busto de mulher como terminal, do Museo Nacional del Prado (fig. 5) que atribuímos em 2015 à oficina dos Sarachi.¹¹ Com duas bicas, não apresenta, no entanto, godrões na secção inferior. Todo o corpo

arms bordered by the order of the Golden Fleece which Felipe II granted Vincenzo on that date.¹⁰ Its decoration consists of a hunting scene set in a landscape with trees, animals and birds, vaguely reminiscent of the “Hunting Vase”, albeit simplified and somewhat rigid in execution, featuring some more archaic elements. One other vessel similar in shape and volume to the present one is an urn, with two spouts, cover and with the bust of a woman as finial, from the Museo Nacional del Prado (fig. 5), which we attributed in 2015 to the workshop of the Sarachi.¹¹ Set with two spouts, it lacks however gadroons on the lower section. The body is decorated with two bands or registers, the upper one with festoons and

10 KHM, inv. no. KK 2305 – veja-se Andrea Emiliani, Raffaella Morselli (eds.), *Gonzaga. La Celeste Galería. Le raccolte* (cat.), Milano, Skira, 2002, p. 294, cat. no. 89 (entrada catalográfica de Paola Venturelli).
11 MP, inv. no. O 95 – veja-se Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 100-103, cat. no. 9.

10 KHM, inv. no. KK 2305 – see Andrea Emiliani, Raffaella Morselli (eds.), *Gonzaga. La Celeste Galería. Le raccolte* (cat.), Milano, Skira, 2002, p. 294, cat. no. 89 (catalogue entry by Paola Venturelli).
11 MP, inv. no. O 95 – see Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 100-103, cat. no. 9.

é decorado por duas bandas ou registos, o superior com festões e divindades fluviais, e o inferior com enrolamentos, *putti*, serpentes e figuras monstruosas.

A decoração do vaso aqui presente revela alguns aspectos arcaizantes, visíveis na representação do solo, formado por planos ondulados e ervas dispostas simetricamente, bem como na forma estilizada de algumas das árvores, através de recursos estilísticos frequentes na iluminura medieval. No entanto, os animais são executados de forma decidida e com cuidado, bem como a vegetação, correctamente individualizada e com ritmos compositivos bem resolvidos. As imperfeições do cristal dissimularam-se gravando sobre eles os troncos das árvores, solução que também encontramos noutros exemplares, como a garrafa com cenas de Apolo e as musas, conservada em Florença. Quanto às edificações que surgem nos planos fundeiros, recordam cenas produzidas na oficina dos Sarachi, como a história de Hermafrodito, que dá nome a uma bacia oval no Museo Nacional del Prado¹², ou a taça com cenas da Guerra de Tróia atribuída por Kris à oficina dos Sarachi e que Distelberger considerou depois como obra dos irmãos Giovanni Ambrogio e Simone Sarachi, embora Heinzl-Wied situe a sua produção próxima de Tortorino.¹³ Nesta podemos também observar o mesmo recurso de simular as ervas com grupos de três folhas.

Muito embora não apresente figuras humanas, a cena representada parece consistir numa narrativa, pois contém vários elementos individualizados, como a presença de dois grupos de edifícios – um deles fluvial, o que recorda vagamente Mântua – ou os diferentes tipos de plantas e árvores, um com um ramo caído no solo. Além disso vêem-se aves voando ou atacadas por uma ave de rapina, uma fénix ou pavão com um ramo no bico, talvez a que surge caída, e um dragão de pescoço comprido que abre a boca perante uns pássaros. Também se gravaram, de uma forma um tanto forçada, um promontório a modo de planalto elevado com um trilho serpenteante. Dadas as peculiaridades, pelo menos parte destas cenas não parece deixada ao acaso, mas antes o resultado de uma intenção, pelo que se pode propor uma leitura simbólica de alguns dos elementos representados, como uma das árvores cujos frutos e aspecto coincidem com a gravura que acompanha o emblema CCIII¹⁴ de Alciato, que nos mostra um marmeleiro carregado de marmelos, frutos que, segundo So-



[fig. 4] Anónimo, Vaso, Milão, ca. 1589-1611; cristal de rocha, montagens em prata dourada (11.5 x Ø 18.6 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 2305. | Anonymous, Vase, Milan, ca. 1589-1611; rock crystal, silver gilt mounts (11.5 x Ø 18.6 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. KK 2305. – © KHM-Museumsverband.

such as the bottle with scenes of Apollo and the Muses, in Florence. As for the buildings depicted in the background, they recall scenes from the Sarachi workshop, such as the story of Hermaphroditus, which gives its name to an oval basin in the Museo Nacional del Prado¹², or the tazza with scenes from the Trojan War, attributed by Kris to the Sarachi workshop and which Distelberger later proposed as the work of the brothers Giovanni Ambrogio and Simone Sarachi, although Heinzl-Wied places its manufacture closer to Tortorino.¹³ In this tazza we may also see the same artistic ability to simulate herbs with groups of three leaves.

Although it lacks human figures, the scene depicted in our vase seems to convey a narrative, as it contains several individualised elements, such as the presence of two groups of buildings – one of them riverine and vaguely reminiscent of Mantua –, or the different types of plants and trees present, one with a branch broken off, and lying on the ground. In addition, birds are seen flying or attacked by a raptor, a phoenix or peacock, holding a branch in the beak, perhaps the same one which appears to have fallen elsewhere, and a long-necked dragon opening his jaws in front of some birds. A rocky promontory is also engraved, in a somewhat inconsistent way, as a high plateau with a serpentine track. Given their uniqueness, at least part of these scenes does not seem accidental but the result of a clear artistic intention, so a symbolic reading could be proposed, as may be seen in some of the elements depicted, such as one of the trees, whose fruits and appearance coincide with an engraving that accompanies Alciato's CCIII emblem¹⁴ which shows a quince tree loaded with quinces, fruits that according to Solon were considered in Antiquity as an appropriate nuptial offering for the

12 Para estas duas obras, veja-se Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 104-109 e 110-113, cat. nos. 10 e 11, respectivamente.

13 Cf. Andrea Emiliani, Raffaella Morselli (eds.), *Gonzaga* [...], p. 294, cat. no. 90 (entrada catalográfica de Paola Venturelli).

14 Andrea Alciati, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y nuevos Emblemas, en Lyon por Guillermo Rovillio, 1549*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 224, 364.

12 For these two works, see Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], pp. 104-109 and 110-113, cat. nos. 10 and 11, respectively.

13 Cf. Andrea Emiliani, Raffaella Morselli (eds.), *Gonzaga* [...], p. 294, cat. no. 90 (catalogue entry by Paola Venturelli).

14 Andrea Alciati, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y nuevos Emblemas, en Lyon por Guillermo Rovillio, 1549*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 224, 364.

lón, os antigos consideravam como oferenda muito adequada à noiva, por serem saudáveis, agradáveis e deixarem a boca perfumada. A ave representada poderia também considerar-se como vinculada ao mundo nupcial, caso se trate de um pavão, símbolo de Hera (Juno), esposa de Zeus (Júpiter), que presidia sobre o matrimónio. Em Roma, Juno estava associada à fertilidade e ao parto, sendo protectora das noivas e recém-casadas, e protagonista de uma das grandes festividades romanas, a Matronalia, que se celebrava em Março.

Em contrapartida a figura do dragão pode interpretar-se de várias maneiras. Assim, a presença de aves remete também para outro emblema de Alciato¹⁵ - *Ex Arduis perpetuum nomen* -, cuja imagem mostramos um dragão perseguindo uns pintos (ausentes no nosso vaso), enquanto os progenitores o enfrentam. O sentido desta imagem é o de as façanhas heroicas são sempre dificultosas e que nada há digno de valor que não custe grande trabalho e paciência. O próprio Alciato refere Calcas, o adivinho que previu que a Guerra de Tróia duraria dez anos, seguida da retumbante vitória grega. O aspecto deste animal fabuloso evoca também o dragão da Cólquida - identificável pelo seu longo pescoço - que zelava pelo Tosão de Ouro, abatido por Jasão com a ajuda de Medeia. No entanto, está ausente a representação do toão ou velocino, normalmente suspenso dos ramos de uma árvore. Em contrapartida, os trechos de cidade poderiam fazer referência às duas principais da Cólquida e as águas a alguns dos rios que lavravam esta região. A ser assim, podemos supor que o assunto representado se referisse à Ordem do Tosão de Ouro, que cristianizava o antigo mito clássico.¹⁶

No entanto outras leituras são também possíveis. Assim, poderia tratar-se de uma representação da serpente Píton, anteriormente chamada Delfina, nascida de Hera, antiga custódia do santuário de Delfos junto ao monte Parnaso, criatura morta depois por Apolo, que usurparia o santuário. Assim, a montanha de cume plano seria o próprio Parnaso. A ave seria ou uma fénix, imagem da regeneração, ou um pavão alusivo a Juno, mas também símbolo paleo-cristão da Vida Eterna. Poderia estar também relacionada com outros mitos menos habituais.¹⁷



[fig. 5] Provavelmente oficina dos Sarachi, Urna, Milão, terceiro quartel do século XVI; cristal de rocha, montagens em ouro (22 x 21 x 16,4 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. O 95. | Probably the Sarachi workshop, Urn, Milan, 3rd quarter of the 16th century; rock crystal, gold mounts (22 x 21 x 16.4 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. O 95 - © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

great work and patience. Alciato also mentions Calchas, the augur who predicted that the Trojan War would last ten years resulting in a great Greek victory. The appearance of the fabulous animal also evokes the Colchian dragon - recognisable by its long neck - that guarded the Golden Fleece, and which was killed by Jason with the help of Medea. However, the depiction of the fleece, which usually appears hanging from the branches of a tree, is missing here. On the other hand, the urban centres depicted could allude to the two main cities of Colchis and the waters to some of the rivers that crossed this region. If so, it can be assumed that the subject depicted alluded somewhat to the Order of the Golden Fleece, which gives a Christian rendition of an ancient classical myth.¹⁶

Yet other interpretations are also possible. Thus, it could be a representation of the Python serpent, once known as Delphyne, a parthenogenous child of Hera, ancient overseer to the sanctuary of Delphi next to Mount Parnassus, a creature that was later killed by Apollo, who would lay claim to the shrine. Hence, the flat top mountain would be Parnasus itself. The bird would be either a phoenix, an image of rebirth, or a peacock alluding to Juno, but also an early Christian symbol of Eternal Life. It could also be related to other less common myths.¹⁷

bride, for being healthy, pleasant and for perfuming the mouth. The bird depicted could also be considered to be linked to the nuptial world, if it is indeed a peacock, the symbol of Hera (Juno), wife of Zeus (Jupiter), who presided over marriage. In Rome, Juno was associated with fertility and childbirth, being protective of brides and the newly-married and protagonist of one of the great Roman festivals, the Matronalia, which was held in March.

In contrast, the dragon may be interpreted in numerous ways. In fact, the presence of birds also alludes to another emblem of Alciato¹⁵ - *Ex Arduis perpetuum nomen* -, whose image shows a dragon chasing some chicks (missing in our vase) while the parents face him. The sense of this image is that heroic enterprises are always difficult and that nothing is worthy of esteem which does not entail

15 Andrea Alciati, *Los Emblemas* [...], CXXXI, p. 76.

16 Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], p. 108.

17 Agradeço a B. Rodríguez a sua ajuda e valiosas indicações sobre as possíveis interpretações destas imagens.

15 Andrea Alciati, *Los Emblemas* [...], CXXXI, p. 76.

16 Letizia Arbeteta Mira, *Arte* [...], p. 108.

17 I wish to thank B. Rodríguez for his help and precious references on the possible interpretation of these images.





34

Vaso de cristal de rocha (nef)

Milão, Giovanni Battista Metellino,
ca. 1685
Cristal de rocha; montagens de cobre dourado e prata
11 x 18,2 x 16,4 cm

Vaso em forma de taça baixa com montagens em cobre dourado à volta do pé. Boca de perfil lanceolado e corpo formado por dois grandes godrões separados por caneluras, apresenta o da frente a modo de bico, que faz assemelhar-se a um navio, reforçado pelo rebordo, que abre no que seria a popa e de onde se vêem cinco furos. Estes sugerem a existência de uma estrutura superior, hoje perdida. As asas transversais, fixas através de uma simples montagem anular em prata, representam serpentes de escamas ou peixes monstruosos. A decoração é mínima, composta por quatro ramos de enrolamentos vegetalistas com fiadas de grãos, tangentes ao rebordo do vaso, e insectos como que salpicados na superfície lisa do cristal. Na base, um motivo semelhante.

Dadas as suas características, pode atribuir-se esta peça à oficina de Giovanni Battista Metellino, artífice tardio que trabalhou entre a segunda metade do século XVII e os inícios do XVIII e que atraiu a atenção de Weinholz em 1967.¹ Conservam-se desenhos das três peças que, após a sua morte, foram oferecidas pelos seus herdeiros ao Rei da Polónia e Eleitor da Saxónia, August II o Forte, que as adquiriu para a sua coleção, o Grünes Gewölbe de Dresden. Com base nas semelhanças, tem-se vindo a atribuir a esta mesma oficina obras adquiridas antes de 1724 por outros colecionadores europeus, já que se conhecem vasos deste tipo em Paris, Madrid, Viena, Munique ou Florença, entre outros lugares. No caso do Grand Dauphin de França, o inventário feito em Versailles em 1689 inclui várias descrições que podem corresponder a vasos produzidos nesta oficina. Também seu pai Louis XIV adquiriu vários exemplares entre 1684 e 1701.²

As obras atribuídas a Metellino caracterizam-se por uma reinterpretação simplificada das formas e motivos renascentistas e uma adaptação aos gostos da época, sublinhando a qualidade incolor do cristal e sua transparência, interrompida apenas por pequenos motivos vegetais (que às vezes parecem cortados junto ao rebordo dos vasos), algumas figuras e a presença de pássaros e insectos como que salpicados na superfície, talvez como forma de eliminar pequenas impurezas do cristal. As próprias asas, também de aspecto peculiar, inspiram-se nas que decoram

Rock-crystal vase (nef)

Milan, Giovanni Battista Metellino,
ca. 1685
Rock crystal; gilded copper and silver mountings
11 x 18.2 x 16.4 cm

A vase in the shape of a cup resting on a low foot set with a gilded copper mounting around the foot. With a lanceolate mouth-rim and the body formed by two large gadroons separated by grooves, the forward section, similar to a beak, gives a certain appearance of a ship to this vessel, further highlighted by the inward flange, which widens in what would be the stern and where we may see five holes. These suggest the existence of an upper structure, now lost. The side handles, held by single annular mountings in silver, are shaped as scaly serpents or monstrous fish. The decoration is sparse, composed of four branches of vegetal scrolls with pea pods set near the rim, and insects sprinkled over the smooth surface of the rock crystal. At the base, similar motifs are present.

Due to its formal features this vessel can be attributed to the workshop of Giovanni Battista Metellino, a later artist who worked between the second half of the seventeenth and the beginning of the eighteenth century and who attracted the attention of Weinholz in 1967.¹ Preparatory drawings for three pieces have survived which after Metellino's death were given by his heirs to August II the Strong, King of Poland and Elector of Saxony, who acquired them for his collection, the Grünes Gewölbe of Dresden. Based on similar features, scholar have been attributing to this same workshop pieces acquired before 1724 by other European collectors, as vases of this type are to be found in Paris, Madrid, Vienna, Munich or Florence, among other places. In the case of the Grand Dauphin of France, the inventory drawn up in Versailles in 1689 records numerous entries that may correspond to vases from this workshop. In addition, his father Louis XIV acquire several examples between 1684 and 1701.²

Works attributed to Metellino are characterized by a simplified re-interpretation of Renaissance shapes and motifs and an adaptation to the tastes of his time, highlighting the colourless quality of the material and its transparency, interrupted only by small plant motifs (which sometimes seem to be engraved at the rims of the vessels), some figures, and the presence of birds and insects randomly distributed over the surface, possibly engraved so as to mask small imperfections in the rock



1 G. Weinholz, "Zu Bergkristallarbeiten von Giovanni Battista Metellino", *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch*, 1967, pp. 131–138, *passim*.
2 Veja-se Daniel Alcouffe, "La collection de Louis XIV: identification de quelques pièces aliénées", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1970, pp. 109–119, ref. p. 120 e seguintes. Sobre os vasos outrora na coleção do Dauphin e hoje no Museo del Prado, veja-se Letizia Arbeteta Mira, *El Tesoro del Delfín, Alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia. Catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2001, cat. nos. 59, 94 e 96, como certamente produzidas na oficina de Metellino, e possivelmente na sua oficina os cat. nos. 41, 60 e 98; que correspondem aos números de inventário O108, O113, O99, O106, O107 e O98, respectivamente.



[figs. 6-7] Giovanni Battista Metellino, Jarro, Milão, ca. 1685; cristal de rocha, montagens de prata dourada (25 x 15,3 cm). Paris, Musée du Louvre, inv. no. OA 31. | Giovanni Battista Metellino, Jug, Milan, ca. 1685; rock crystal, silver gilt mounts (25 x 15,3 cm). Paris, Musée du Louvre, inv. no. OA 31 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

os vasos produzidos nas grandes oficinas. As montagens são modestas, a maioria em prata.

Entre as obras deste artífice, destacam-se algumas de grande tamanho, como os saleiros em forma de golfinho de Madrid e o mais pequeno de Florença, muito semelhantes entre si, bem como o de Dresden, além de um conjunto de taças, jarros e vasos em forma de navio como o presente, com um maior ou menor número de godrões e com asas de cristal de formas muito diversas. O fazer fixar as asas num único ponto, embora não exclusivo, encontramos em obras atribuídas à oficina de Metellino, como acontece com várias peças do Louvre.³ A primeira, uma taça de asas em forma de golfinhos, é quase idêntica a um desenho conservado na Bibliothèque nationale de France, semelhante aos de Dresden e possivelmente enviados, como catálogo, para submeter à apreciação o vaso para venda. Outra consiste numa taça com asas em forma de animais alados e, por último, um jarro com asas em forma de



crystal. The handles, also unique, are inspired by those that decorated vases made in the great workshops of the earlier period. The mounts are modest, most of them being in silver.

From Metellino's work, some vessels of great size stand out, such as the dolphin-shaped salt cellars in Madrid and the smaller one of Florence, very similar in manufacture, as well as one in Dresden, in addition to some cups with handles, jugs and vessels in the shape of ships such as the present one, featuring a variable number of gadroons and handles of very different shapes. The feature of attaching the handles on a single point, while not exclusive, may be found in works attributed to the Metellino workshop, as is the case with several pieces in the Louvre.³ One first example, a cup with dolphin handles, is almost identical to a drawing in the Bibliothèque nationale de France, similar to those in Dresden and possibly sent as a catalogue leaf, to offer the vessel for sale. Another example is a cup with handles shaped as winged animals and, finally a

“S” e decoração de ramos semelhante à do presente vaso (figs. 6-7), obras que Alcouffé data em torno de 1685. Algo mais tardia, por volta de 1700, seria a taça em forma de barco com asas fixas também num único ponto e que se conserva no mesmo museu, muito semelhante a uma outra de Munique.⁴

Confrontados com tão grande quantidade de vasos de características comuns é preciso perguntar se serão todos obra de uma mesma oficina, ou de contrário correspondem a uma alteração de tendências e uma certa uniformidade de estilo das oficinas milanesas tardias⁵, embora a peça que aqui se apresenta pareça corresponder ao aspecto geral das obras atribuídas a este mestre.

4 Schatzkammer der Residenz, Munich, inv. no. 1396 - veja-se Daniel Alcouffé, *Les gemmes* [...], pp. 488-490, cat. no. 252.

5 Sobre a oficina de Metellino e sua problemática, veja-se Letizia Arbeteta Mira, *El Tesoro* [...], pp. 61-62.

third, is a jug with “S”-shaped handles and a floral decoration similar to our present vase (figs. 6-7), works from the Louvre that Alcouffé dates to around 1685. A cup from the same museum, dated somewhat later, around 1700, and shaped like a ship, is set with handles attached at a single point, similar to another cup in Munich.⁴

Faced with a large number of vessels with similar features, it is necessary to ask if they are all made in the same workshop or rather correspond to a change of fashion and a certain uniformity of style in the late Milanese workshops⁵, although the piece here under discussion seem to fit the general features of the works attributed to this artist.

4 Schatzkammer der Residenz, Munich, inv. no. 1396 - see Daniel Alcouffé, *Les gemmes* [...], pp. 488-490, cat. no. 252.

5 On Metellino's workshop and all the art-historical difficulties posed by it, see Letizia Arbeteta Mira, *El Tesoro* [...], pp. 61-62.



3 ML, inv. no. MR 480, MR 295 e OA 31 - veja-se Daniel Alcouffé, *Les gemmes* [...], pp. 471-473, 488, cat. nos. 241, 242 e 251, respectivamente.

3 ML, inv. no. MR 480, MR 295 and OA 31 - see Daniel Alcouffé, *Les gemmes* [...], pp. 471-473, 488, cat. nos. 241, 242 and 251, respectively.



APÊNDICE

APPENDIX

Apêndice | Appendix

Transcrição | Transcription: Annemarie Jordan Gschwend

Livro de despesa do vedor da casa de D. Catarina de Áustria, D.António d’Almeida. Em 1576 a rainha viveu no palácio de São Francisco adjacente ao Convento da Madre de Deus em Xabregas, fora da cidade de Lisboa, onde viria a morrer mais tarde em 1578. Este livro regista as despesas de um mês desde 1 de Maio a 31 de Maio (1576) e regista os pagamentos efectuados aos seus servidores e traba-lhadores à jorna afectos à sua casa. | Account book redacted for the overseer (*veador*) of Catherine of Austria’s household, António d’Almeida. In 1576 the

queen resided in the São Francisco palace adjacent the Madre de Deus Convent in Xabregas, outside the city of Lisbon, where she later died in 1578. This book records one month of expenses from 1 May to 31 May (1576) and lists payments made to employees and day workers engaged in the queen’s household.

Lisboa | Lisbon, DGLAB/ANTT, Núcleo Antigo, 786: *da Oxaria de el Rey. Rol de várias despesas que se fizeram em o anno não declara[da]*

Fol. 2 [1576] terçafeira primeiro de maio A hum barquo que levou os panos darmar e mesa e outras cousas do serviço da Rainha emxobregas a bellem quatroçemtors rs - iiij^c A dous homens que carregaaro ho dito fato e o tornaram acarregar e descarregar a bellem çem rs - c^o por compra de çemto e cincoemta queijos dous mill rs - ij^l hum cabrito duzentos e setemta rs - ij^c Lxⁱ dous pombos oitenta rs - Lxxxⁱ desfollaarem dous carneiros coremta rs - R^u de pão que faltou cinquemta e seis rs - L^a bj A Rodrigues chocarreiro trezentos rs que S. A. lhe mandou dar pera jamtar deu Recado ho veador - iiij^c ha molher francisco de gaspar nunez Reposteiro que foi de S.A. quatroçemtors e oitemta rs por trimta e dous arrates de carneiro a quinze e por hua Receyta feita neste dia - iiij^c Lxxx^a Dom Antonio

Fol. 2v para o vinho do pregador e monteiro coremta rs - R^u A Francisca Freire aja de dona ana daragão e antonia vieira e perpetua lopez e maria vidall e lemda da conceição a todas cinquemta coremta e tres galinhas por duas Receytas do primeiro dia deste mes ate dez dias delee tres mil quatroçemtors e coremta rs ao toda quomta - iij iiij^c Rⁱ a amtonja luis lavamdeira oitemta rs por hua quomta vay nas ditas Receytas - Lxxx^a a pero lopez de pão que deu na despesa neste dia trezentos e dezaseis rs - iiij^c xbj allquiere e meio de farinha trezentos rs - iiij^c Coremta duzenas dovos a coremta e seis | mil e oitoçemtors e coremta rs - j biij^c R^a Seis talhas de llenha de forno seteçemtors e vinte rs a çemto e vinte a talha - bj^c xx do barquo que ha llevou da cidade a emxobregas çemto e coremta rs - c^o R^a Dom Antonio

Fol. 3 Seis duzias de masans a trimta çemto e cinquoemta rs - c^o L^a Duas duzias de cordas para alliar as canastras e fato que foy para bellem çemto e oitemta rs - c^o

Lxxx^a trezentos pregos para armar as casas de bellem çemto e vinte rs - c^o xx de pregos mais grandes e pequenos çem rs para armar - c^o de fio e agulhas para armar vinte e çimquo rs - xxb hum Azado grande oitemta rs para a botiqua - lxxx^a hua quarta de mostarda oitemta rs - lxxx^a meo çemto de llimoes çemto e dez rs - c^o x mea a Rainha damendoa a sesemta noveçemtors e sesemta rs - ix lx^a hua a Rainha darros a vinte e çimquenta oitoçemtors rs - biij^c De couves e cheiros novemta e hun rs - LR^aj Doze vasouras de pallma çemto e vinte - c^o xx Quatro pombos çemto e sesemta rs - c^o lx^a Doze queijos a vinte e çimquo trezentos rs - iiij^c

Fol. 3v De carretos çimquoemta rs - L^a Tres perdizes todos Juntas duzentos e vinte e çimquo rs - ij^c xxb A hun barquo que levou a fato da Rainha e Recamara a bellem seteçemtors rs - bj^c A outro barquo que levou ho fato da despesa trezentos rs - iiij^c A outro barquo que levou ho faato da camareira mor que ho veador mandou pagar - seisçemtors rs - bj^c A outro barquo que levou ho fato da botiqua seisçemtors rs - bj^c A outro barquo que trouxe ho fato da capela seisçemtors rs - bj^c A quinze homens que embarquaram ho faato em belem e desembarquaram e emxobregas dous mill e quatroçemtors rs - ij iiij^c A hum homen que meteo a llenha na cozinha em belem cinquoemta rs - L^a Dom Antonio

Fol. 4 A dous homens que carregarão a palha e cevada em emxobregas e allevou ao barquo e atornaaram a descarregar em bellem trezentos rs - iiij^c A hum Reposteiro que foi apenas os barquos por mamdado do veador coremta rs - R^a A homze homens do meirjnho João Velho que servirão S.A. em belem quinhemtors e

cimquoemta rs a cinquoemta rs cada hum b^cL^a Ao meirjnho para vinho vinte rs - xx A martim vaz estribeiro de S.A. para jamtar sesemta rs - Lx^a A tome fernandez Reposteiro para pagar carretos çimquoemta rs por mamdado do veador - L^a A dous varredeiros para jamtarem sesemta rs - Lx^a Dum fogarejro emcarnâm para a botiqua setenta - Lxx^a De sete bestas que levarão os cozinheiros demxobregas a bellem quatroçemtors e vinte rs - iiij^c xx A João Lopez trinchamte das [damas] para jamtar sesemta rs - Lx^a A dous homens da Recamara e ao porteiro das damas e guardas das damas para jamtarem duzentos e coremta rs a coremta rs a cada hum - ijc R^a

Dom Antonio

Fol. 4v A homze azemeeis e hum homen das compras para jamtarem quatroçemtors e oitemta rs - iiij^c Lxxx^a A dous moços do monteiro para jamtarem pata jamtarem [sic] oitemta rs - Lxxx^a Dom Antonio

Fol. 5 Quartafeira 2 dias De meterem ho fato da capella no barquo para belem coremta rs - R^a para compra de dezanove galinhas doze a çemto e coremta e seste a çemto e trimta dous mill e quinhemtors e novemta rs - ij b lR^a Doze framguos a coremta quatroçemtors e oitemta rs - iiij^c Lxxx^a Duas perdizes çemto e sesemta rs - c^o Lx^a Dous cabritos a duzentos e coremta quatroçemtors e oitemta rs - iiij Lxxx^a Cinquo laaparos a coremta duzentos rs - ij^c Dous coelhos a setemta çemto e coremta rs - c^o R^a Seis cordas para levar o faato da botiqua çemto e vinte rs - c^o xx Dous allguidares vidrados para a botiqua que forão a belem çemto e coremta rs - c^o R^a Tres coelhos çemto e sesemta rs - c^o Lx^a Duas canastras para o faato dodes para duzentos e coremta rs - ij^c R^a meio cabrito setemta rs - Lxx^a Dom Antonio

Fol. 5v

Seis duzias de masans para p praato çemto e cinquemta rs - c^o L^a Dous fogareiros para a botiqua trimta rs - xxx Dous panellas para a botiqua trimta rs - xxx De carreto de llixboa a emxobregas setemta - Lxx^a Dous cargos de lousa para bellem mil e oitoçemtors rs j biij^c Do barquo qu ha levou a bellem çemto setemta rs - c^o Lxx^a de a meterem no barquo coremta rs - R^a Do barquo ha despenssa de belem trimta rs - xxx vinte e tres galinhas para a Rainha a çemto e cinquometa res mill e quatroçemos e çimquoemta rs - iij iiij^c L hum cabrito trezentos rs - xxx hum allquiere de lentilhas duzentos e coremta rs - ij^c R^a hum allquiere de mexias passadas duzentos rs - ij^c hua canastra para a despesa çemto e vinte rs - c^o xx de pão que se comprou na prasa quatroçemtors rs - iiij^c De couves e cheiros çemto e coremta e tres rs - c^o R^a iij

Dom Antonio

Fol. 6 Oito galinhas a çemto e çimquoemta mill e duzentos rs - j ij^c Desaseis duzias dovos a çimquoemta duzia oitoçemtors rs - bi ij^c Duas perdizes çemto e oitemta rs - c^o Lxxx^a De llimões setemta - Lxx^a De Sall çemto e coremta rs - c^o R^a de carretos a bellem çem rs - c^o do barquo que levou a bellem a cevada e palha quinhemtors e çimquoemta rs - b L^a ~~Ao porteira das damas he nada~~ A dezaseis moços da camara noveçemtors e sesemtas rs a sesemt rs a cada huo para jamtarem em bellem - ix Lx^a A quinze Reposteiros seisçemtors a coremta rs a cada hum para jamtarem - bj^c R^a A quatro moços da capella çemto e sesemta rs a coremta rs cada hum - c^o Lx^a A doze cozinheiros seisçemzors rs a çimquoemta a cada hum - bj^c A quatro porteiros duzentos e coremta rs a sesemta a cada hum - ij^c R^a Dom Antonio

Fol. 6v Por quatro arrobas e quatro arrobas de carneiro a doze mill e quinhemtors e oitemta rs - j bⁱj xx iiij Treze arrobas e doze arrobas e meio de vacua çimco mill e seteçemtors e vinte e quatro rs - b biij^c xx iiij Oito arrobas e meio de carneiro a quinze çemto e vinte rs - c^o xx ~~Aos frades de São Francisco he nada~~ A doze moços destribeira quatroçemtors e oitemta a coremta rs a cada hum para jamtaarem - iiij^c Lxxx^a Quintafeira -3-

A pero lopez de pão que deu na praça trezentos

- xxx Sesemta quijos mill e quinhemtors rs - j b^c Hua perdiz novemta rs - LR^a Seis duzias de masans çemto e çimquometa rs - c^o R^a Dous fogareiros coremta rs - R^a Hum allguidar çimquoemta rs - R^a Seis quartas novemta rs - LR^a Dum barquo que levou estas cousa a bellem çemto e çimquoemta rs - c^o L^a Dom Antonio

Fol. 7 De carretos por terra a bellem setemta rs - Lxx^a de pão que se comprou na prassa em tres dias oitoçemtors e sesenta rs - biij^c Lx^a Ao porteito das damas para jamtar coremta rs R^a Ao alcaide para vinho vinte rs - xx A honze homens do meirjnho quinhemtors e çimquoemta rs a çimquoemta rs a cada hum para comerem - b^c L^a A João Lopez trimchamte das damas para jamtar sesenta rs - Lx^a A dous homens da camrara para jamtarem çemto e vinte rs - c^o xx A martim vaz estribeiro para jamtar sesemta rs - Lx^a A dous moços do monteiro para jamtarem sesemta rs - Lx^a Aos Reposteiros para jamtarem seisçentors r ~~quimze~~ a coremta rs cada hum - bj^c A tres varredeiros para jamtarem sesemta rs - Lx^a Dom Antonio

Fol. 7v Ao guarda das damas para jamtarem sesemta rs - Lx^a A hum homen das compras para jamtar coremta rs - R^a de favas trimta rs - xxx de sete queijos çemto e dez rs - c^o x de cozerem hos pasteis - coremta rs - R^a A dezaseis moços da camara para jamtarem noveçemtors e sesemta a sesemta a cada hum - ix Lx^a A doze cozinheiros quinhemtors a coremta a cada huo e o cozinheiro mor sesemta rs - b^c R A serimolos da capella duzentos e croemta / a coremta rs cada hum - ij^c R^a A dezaseis moços destribeira seisçemtors e cormeta rs a coremta rs a cada um - bj^c R^a A omze azemeeis e homens que vierão com as amdas quatroçemtors e coremta a coremta rs cada hum- iiij^c R^a

Dom Antonio

Fol. 8 Sestafeira 4 dias para compra de coremta galinhas a çemto e trinta e çimquo mill e duzentos rs - b ij^c por treze framguos a coremta rs quinhemtors e vinte rs - b^c xx a perpetua lopez emfermeira cinquo framgaos para as doemtes duzentos rs - ij^c vinte e hua galinhas doze a çemto e vinte e nove a çemto e coremta dous mill e seteçemtors rs - ij bj^c dezaseis framgaos a coremta seis çemtors e coremta

rs - bj^c R^a Hua perdiz oitemta rs - Lxxx^a Hun cabrito duzentos e coremta rs - ij^c R^a Hun lebre setemta rs - Lxx^a Dous laaparos oitenta rs - Lxxx^a A hun barquo que levou a Roupa da Rainha a bellem duzentos rs - ij^c Dom Antonio

Fol. 8v dez limgoados quatroçemtors - iiij^c dez pescadas seteçemtors rs - bj^c hua pescada ao manteiro çemto e trimta rs - c^o xxx Duas duzias meia depescados fresquas quatro mill rs - iiij Duas duzias de limguados grandes mill e duzmetos rs - j ij^c Catorze limgoados mais quatroçemtors e oitemta rs - iiij Lxxx^a De pão trezentos rs - iiij^c Vintoito limgoados mais mill e quatro çemtors rs - j iiij^c hum rodonalho trezentos rs - iiij^c hum ruyvo çemto e vinte rs - c^o xx da razão de llianor fernandez çem rs - c^o çimquo arrates de sereijas çem rs - c^o dez duzias de peros duzmetos e çimquoemta rs a vinte e çimquo duzia - ij L^a Dom Antonio

Fol. 9 hum perdigão çem rs - c^o vinte e çimquo arrates dasuquar a sesenta e çimquo mill e seisçemtors e vinte e çimquo rs - j bj^c xx b dum barquo que foi a bellem com lousa duzentos e sesenta rs - ij Lx^a de lousa mais para bellem çemto e trimta - c^o xxx dum barquo que foi de bellem a emxobregas com cousa da botiqua trezentos rs - iiij^c quatro allquieres de farinha a duzentos e vinte quatroçemtors e oitemta rs - otioçemtors e oitemta rs - biij Lxxx^a hua besta que levou hum homen das compras da cidade a bellem com allguãs cousas para a despesa e o tornou a trazer mau desposto çem rs - c^o de llevarem allguãs cousas da botica demxobregas a belem novemta rs - LR^a Aos padres capuchos questão doemtes no ospital dous laaparos coremtas rs - R^a De cheiros coremta e çimquo rs - R^ab ~~para compra de hua vitela tres mill rs - iiij~~ A João Lopez trinchamte das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a Ao guarda das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a Dom Antonio

Fol. 9v Ao porteiro das damas para jmatr coremta rs - R^a A dous homens da Recamra para jamtarem sesenta rs - Lx^a Ao alcaide de vinho para jamtar vinte rs - xx A homze homens do alcaide para jamtarem quinhemtors e çimquoemta rs a çimquoemta rs a cada huo - b^cL^a

A dous moços do monteir para jamtarem oitenta rs - Lxxx^{ta}
A homze azemeis para jamtarem quatroçemtos e coremta a coremta rs a cada hun – iiijc R^{ta}
A dous varredeiros para jamtarem sesemta rs - Lx^{ta}
de Sibas sesenta rs - Lx^{ta}
por compra de setemta e dous queijos mill e trezemtos e dez rs – j iiij^c x
a treze moços da camara para vinho çemto e trinta rs – c^{to} xxx
dezaseis pescados mill e quinhemtos rs- j b^c
duas galinhas gramdes para a Rainha trezemtos rs – iiij^c
tres framgaos a coremta çemto e vimte – c^{to} xx
huã leebra oitemta rs - Lxxx^{ta}
dez duzias dovos a çimquoemta quinhemtos - b^c
oito ovos mais trinta e dous rs – xxx ij
de lleite coremta rs - R^{ta}
A ho homem das compras para jamtar coremta - R^{ta}

Dom Antonio
Fol.10
A martim vaz para jamtar sesemta rs - Lx^{ta}
A doze cozinheiros para jamtarem quinhemtos rs - b^c
A çimquo porteiros para jamtarem trezemtos rs a sesenta rs a cada hum – iiij^c
A quinze Reposteiros para jamtarem seisçentos rs acorenta - bj^c
A dezaseis moços destribeira seisçemtos e coremtas rs a coremtas rs a cada hum – bj^c R^{ta}
A hum batel que trouxe de noite a catarina da silvva e seu marido e João de llima de bellem a emxobregas e outras cousas da botiqua çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^{ta}
A seis moços da capella duzemtos e coremta rs a coremta rs a cada huo para jamtareim – ij^c R^{ta}

Dom Antonio
Fol. 10v
Sabado 5 – dias
Çimquo cabritos / tres a duzemtos e coremta e dous a duzemtos mill e çemto e vimte rs – j ct^o xx
Seis laaparos a coremta duzemtos e coremta – ij^c R^{ta}
Hum coelho setemra rs - Lxx^{ta}
Quatro perdizes a oitemta trezemtos e vimte – iiij^c xx
huã lebre oitenta rs - Lxxx^{ta}
huã vitela tres mill e quatroçemtos e çimquoemta rs – iiij iiij^c L^{ta}
A manuel dellvas para jamtar em bellem trinta rs – xxx
de pão para bellem trezemtos rs – iijc
de pão para emxobregas quinhentos rs – b^c
de meterem a llenha no barquo para bellem çem rs - c^{to}
de mostarda vimte rs – xx
trinta e seis postas de saavel que saltaarão em bellem para as Raçois demxobregas noveçemtos e trinta rs – ix^c xxx
por compra hum savel para a Rasão do monteiro çemto e çimquo rs – c^{to} L^{ta}

Dom Antonio
Fol. 11
Dez limgoados quatroçemtos rs – iiij^c
Çimquo duzenas e meia de llimgoados para bellem para a dispensa de S.A. dous mill seteçemtos e çimquoemta rs a quinhemtos duzia – ij bij L^{ta}
Duas duzias de sanens tres mill e seisçemtos rs a çemto e çimquoemta cada hum – iij bj^c
Duas duzias dazivias a oitemta çemto e setemta - c^{to} Lx^{ta}
Da Rasão de llianor fernandez çem rs - c^{to}
Dous cabritos trezemtos rs – iiij^c
Hua perdiz noventa rs - LR^{ta}
dez duzias de masans a vimte e çimquo duzemtos e çimquoemta rs – ij^c L^{ta}
duas canastras que forão a bellem para o serviço da dispensa çemto e setemta rs - c^{to} Lxx^{ta}
dazeitonas çemto e çimquoemta rs - c^{to} L^{ta}
Seis faaqueiras para a mesa das damas çemto e vimte rs - c^{to} xx
Aos padres de São francisco de llixboa por quinze arrates de carneiro que tem cada semana duzemtos e çimquoemta rs – ij^c L^{ta}
Huo çemto de limoes çemto e vimte rs – c^{to} xx

Dom Antonio
Fol. 11v
Hum çemto de llaranjas oitemta rs - Lxxx^{ta}
Tres queijos da allemtejo quatroçemtos e oitemta rs – iiij^c Lxxx^{ta}
Oitemta e hua duzias dovos a coremta e seis duzia tres mill seteçemtos e vimte rs e seis – iij bij^c xxbj
Coremta e tres arrates e meio dasuquar da ilha da madeira a oitemta e çimquo tres mill seisçemtos e noventa e sete rs e meio – iij bj^c LRbj m^o
Dous coelhos çemro e vimte rs - c^{to} xx
tres laaparos a coremta çemto e vimte rs – c^{to} xx
Seis coelhos mais a sesemta trezemtos e sesemta rs – iiij^c Lx^{ta}
Dous cabritos a çemto e oitemta trzemtos e sesemta rs –
Vimte pombos oitoçemtos rs a coremta – biij^c
Coremta queijos mill rs – j
Dez arrates de serejas çemto e çimquoemta rs - c^{to} L^{ta}
hua panella e que foram dez rs – x
de Sall çemto e çimquoemta rs - c^{to} L^{ta}
vimte e çimquo duzias dovos a çimquoemta duzia mill duzemtos e çimquometa rs – j ij^c L^{ta}

Dom Antonio
Fol. 12
Oito galinhas a çemto e çimquoemta para a Rainha mill e duzemtos e çimquoemta rs – j xx L^{ta}
Dezoito framgaos a coremta e çimquo oito çemtos e dez rs – biij^c x
tres coelhos a setemta duzemtos e dez – ij^c x
de dobrados e bicos de carneiro çem rs – c^{to}
da panella em que forão dez rs – x
de couves e cheiros para beleem e emxobregas duzemtos e novemta rs – ijc LR^{ta}
quatro allquieres de farinha de maquras a duzemtos e vimte oito çemtos e oitemta – biij Lxxx^{ta}
doze tijeelas sesemta rs – Lx^{ta}
do barquo que levou da Ribeira muitas cousas a bellem duzemtos e vimte rs – ij^c xx

de carretos de cousas que levaram por terra a bellem çemto e coremta rs - c^{to} R^{ta}
sete arrates de carneiro digo sete arrobas tres mill çemto e sesenta rs – iij c^{to} Lx^{ta}
quinze arrobas de vaqua seis mill e quatroçemtos e çimquo rs – bj iiij^c b
tres perdizes a novemta duzemtos e setemta – ij^c Lxx

Dom Antonio
Fol. 12v
A hua besta que levou patacois a bellem çem rs – c^{to}
Oito arrates de carneiro aos capuchos çemto e vimte rs a quinze – c^{to} xx
Ao alcaide para vinho vimte rs – xx
Aos seus homes para comerem quinhemtos e çimquoemta rs a çimquoemta a cada hum – b L^{ta}
A dous varredeiros para jamaram sesenta – Lx^{ta}
A homze azemeeis quatroçemtos e coremta rs a coremta rs a casda hun – iiij^c R^{ta}
A João lopez trinchante das damas para jamtar sesemta rs - Lx^{ta}
A dous homens da Recamra çemto e vimte rs para jamtarem - c^{to} xx
A dous moços do monteiro para jamtarem oitenta – Lxxx^{ta}
Ao guarda das damas para jamtarem sesenta rs – Lx^{ta}
Ao porteiro das damas coremta rs – R^{ta}
Ao barqua samgrador da Rainha para vinho vimte rs – xx
A hun barquo que levou a Roupa allavada da cidade a bellem duzemtos rs – ij^c
A hun barquo que levou a Roupa allavada da cidade a bellem duzemtos rs – ij^c
Aos moços da camar[a] para o vinho çemto e coremta rs a catorze – c^{to} R^{ta}

Dom Antonio
Fol. 13
A martim vaz estribeiro para jamtar sesenta - Lx^{ta}
Ao homem das compras para jamtar coremta - R^{ta}
Da mollar as cutelas vimte rs – xx
A çimquo moços da capella para jamtarem duzemtos rs a coremta – ij^c
A treze Reposteiros para jamtareim quinemtos e vimte rs a coremta – b^c xx
A dezoito moços destribeira seteçemtos e vimte rs a coremta para jamtarem – bij^c xx
A çimquo porteiros trezemtos rs – iiij^c
A doze cozinheiros quatro digou quinhemtos rs com tres vintes rs do cozinheiro mor – b^c
A dona joana de crasto de tres galinhas que não tomou na despensa nesta semana duzemtos e setemta rs – ij^c Lxx^{ta}

Dom Antonio
Fol. 13v
[Em branco. | Blank]
Fol. 14
Dominguo – 6 Dias
A Jeronimo Framquo e Jeronjmo borges e dioguo de brito capellos [cappellães] trezemtos rs para comerem em bellem – ijc
Dous perdigois a novemta çemto e oitemta – c^{to} Lxxx^{ta}
Hun leitão çemto e trinta rs – c^{to} xxx
por descarregarem em bellem hum barquo de llenha e de ho llevarem ha cozinha oitemta rs -

Lxxx^{ta}
hua quarta do safrão quatroçemtos e çimquoemta rs – iiij^c L^{ta}
de pão para emxobregas seteçemtos rs – bij^c
vimte e oito arrates de figos a dezaseis quatroçemtos e coremta e oito rs – iiijc R^{ta} biij
De hua besta que levou Sallvador gonçalvez a bellem e o tornou a trazer ha cidade oitemta – Lxxx^{ta}
De vimte e quatro queijos para emxobregas para a jemte que não foy a bellem seisçemtos – bj^c
Aos moços da camara para vinho a dezaseis çemto e sesenta rs a dez a cada hum – c^{to} Lx^{ta}
de carvão coremta rs - R^{ta}
A hum moço destribeira para jamtar vimte rs - xx
Dom Antonio

Fol. 14v
De leite coremta rs –R^{ta}
A hum homen que for a nossa senhora daajuda com hum Recado corenta rs - R^{ta}
Do barquo em que forão hos homens das compras a bellem çem rs - c^{to}
Dooregãos vimte rs – xx
quatro canadas de vinho bramquo para comserva noventa e seis rs – LRbj
quatro canadas de vinagre a vimte e quatro noventa e seis rs – LRbj
de carreto dez rs - x
A João lopez para jamtar sesemta rs - Lx^{ta}
A dous homens da Recamara para jamtarem çemto e vimte rs - c^{to} xx
Ao guarda das damas sesemta rs - Lx^{ta}
Ao porteiro das damas coremta rs - R^{ta}
Aos varredeiros a dous delles sesemta - Lx^{ta}
A dous moços do monteiro oitemta rs - Lxxx^{ta}
Ao barquo para vinho vimte rs – xx
Ao alcaide para vinho vimte rs – xx
Dom Antonio

Fol. 15
A homze homens do alcaide para comerem quinhemtos e cimquoemta a cimquoemta rs a cada hum – b^c L^{ta}
A luis framquo moço da camera para vinho dez vimte rs – com hum dia que lhe jaa divjam – xx
A martim vaz estribeiro sesemta rs - Lx^{ta}
A hum homen das compras coremta rs - R^{ta}
A seis moços da capella para jamtareim duzemtos e coremta rs a coremta rs – ij^c R^{ta}
A dezoito moços destribeira seteçemtos e vimte rs a coremta – bijc xx
A doze cozinheiros quinhemtos rs – b^c
A cimquo porteiros trezemtos a sesemta rs a cada hum - iiij^c
A catorze Reposteiros quinhemtos e sesemta rs a coremta a cada hum – b^c Lx^{ta}
A vasco lourenço para vinho vimte rs – xx
A hum moço destribeira mais para jamtar por recado do veador coremta rs - R^{ta}
Ao monteiro empregada para vinho trinta rs em que entrão dez rs para gaspar fernandez que hos serve - xxx

Dom Antonio
Fol. 15v
[Em branco. | Blank]
Fol. 16

Segumda – 7 – Dias
A Jeronjmo borges e jeronjmo framquo e dioguo de buto para jamtarem trezemtos – iiij^c
A cimquo reposteiros para jamtarem trezemtos rs a sesemta – iiij^c
de pão de praasa trezemtos e quatro rs – iiij^c iiij
sesemta e duas galinhas a çemto e coremta oito mill seis çemtos e oitemta rs – biij bj^c Lxxx^{ta}
Doze framguos a coremta e çimquo quinhemtos e coremta rs – b^c R^{ta}
homze coelhos a sesenta seis çemtos e sesenta rs – bj^c Lx^{ta}
hua canastra para o carvão da botiqua çem rs - c^{to}
Dous saquos de carvão para a botiqua çem rs - c^{to}
Do carreto delle vimte rs – xx
Vimte arrates de serejas a dez duzemtos – ij^c
Do azado em que forão quinze rs – xb
Dous queijos da allemtejo trezmtos rs - iiij^c
Hum allguidar para a botiqua quinze rs – xb
duzemtos limoes duzemtos e trinta rs – ij^c xxx
Dom Antonio

Fol. 16v
Seis arrates de allcapaaras a çimquoemta trezemtos rs – iiij^c
Dazeitonas duzemtóis e çimquoemta rs – ij^c Lx^{ta}
Duas panellas em que forão dezoito rs – xbiij
do barquo em que forão as cousa a bellem çemto e sesemta rs – c^{to} Lx^{ta}
dez duzias dovos para emxobregas quinhemtos rs a çimquoemta duzia – b^c
de couves e cheiros çemto e treze rs - c^{to} xiiij
de lloussa para bellem noveçemtos rs - ix^c
Coremta e duas galinhas a çemto e trimita çimquo mill e quatroçemtos e sesemta – b iiij^c Lx^{ta}
por vimte framguos a coremta oito çemtos rs – biij^c
hua duzia de vasouras oitemta rs - Lxxx^{ta}
por vimte queijos quinhemtos rs - b^c
de carretos çemto e vimte rs - c^{to} xx
Dom Antonio

Fol. 17
por compra de sestos que misia nunez comprou para botica seteçemtos e coremta – bij^c R^{ta}
por compra de dous mill e oitoçemtos no legos para conçerva da botiqua seis çemtos e sesemta rs que comprou misia nunez – bj^c Lx^{ta}
Ao tres homens que allimpaaram hos no legosem tres dias duzemtos e vimte e çimquo rs a vimte e çimquo rs por dia – ij^c xxx
por compra de rosas que comprou misim nunez para fazer asuquar rosado novo para mamdar a bellem a a Rainha duzemtos rs – ij^c
por compra de catorze canadas daagoa estillada que comprou misia nunez para botica quinhemtos e vintoito rs são quinhemtos e setemta rs – b^c Lxxbiij
de sebolla sesem que comprou misia nunez para a botica para olleo çinquoemta rs - Lx^{ta}
A misia nunez coremta rs que pagou de lhe levarem os tanoleiros da botiqua - R^{ta}
A ella mais vimte rs por carreto de hua arroba dasuquar que mandou buscar ha cidade estamdo a Rainha em bellem – xx
ella mais coremta rs que pagou para por compra de froll para a banha

Dom Antonio
Fol. 17v
ella mais oitenta rs quepagou por lhe allimoarem a casa dos roleos - Lxxx^{ta}
por compra de seis candas daagoa destreno que comprou misia nunez quatroçemtos rs – iiij^c
ella mais çimquoemta rs que comprou de queijinhos fresquos - L^{ta}
ella mais coremta e çimquo rs de tres panellas vidradas para a botiqua – Rb
ella mais dois mill e quatroçemtos rs por vimte canadas daagoa rozada que comprou para a botica – ij iiij^c
ella mais vimte rs que deu para sall – xx
A margarida francisqua vimte e dous allquieres de froll para botiqua que comprou misia nunez mill e seteçemtos e sesenta a oitemta rs allquiere – j bjij^c Lx^{ta}
A outra molher das hortas sete allquieres e hua quarta quinhemtos e oitemta a oitemta allquiere – b^c Lxxx^{ta}
ella mais por catorze canadas daagoa que maiscomprou para a botica quinhemtos e sesenta rs a coremta rs canada – b^c Lx^{ta}
Dom Antonio

Fol. 18
por compra de catorze daagoa dallmenão em cermgoa de vaqua para a botica que comprou misia nunez quinhemtos e sesenta rs – b^c Lx^{ta}
a llianor fernandez por saquos mais de carvão çem rs - c^{to}
Duas arrates dezoito arrates de carneiro a quinze / mill e duzemtos e trinta rs – j ij^c xxx
Dito duas arrates aos capuchos de carneiro çemto e vimte rs - c^{to} xx
de quatro oossos para tirar tutanos duzemtos rs – ij^c
de tutanos mais duzemtos e coremta rs – ij^c R^{ta}
da panella em que forão vimte rs – xx
Dum barquo que foi da cidade a emxobregas carregar de llenha para bellem quatroçemtos e çimquoemta rs – iiijc L^{ta}
A homens que carregassem a llenha çemto e vimte rs - c^{to} xx
A quem a carrego e llevou ha cozinha çem rs - c^{to}
Hum cabrito duzemtos e coremta rs – ij^c R^{ta}
a Johao lopez para jamtar sesenta rs - Lx^{ta}
Dom Antonio

Fol. 18v
Ao guarda das damas para jamtar seemta rs - Lx^{ta}
Ao porteiro das damas coremta rs – R^{ta}
A dous moços do monteiro oitemta rs - Lxxx^{ta}
A luis francisquo para vinho de dous dias que ho não ouve vimte rs – xx
de lleite coremta rs - R^{ta}
Ao allcaide para vinho vimte rs – xx
A homze homens do allcaide para jamtareim quinhemtos e çimquoemta rs a çimquoemta rs a cada hum – b^c L^{ta}
Dous allquieres de farinha a duzemtos e vimte quatroçemtos rs – iiij^c R^{ta}
de carreto della dez rs – x
de carvão para a botiqua coremta rs - R^{ta}
Dous barredeiros para jamtar sesemta rs - Lx^{ta}

dez – iij^c xxx

Quartafeira – 9 – Dias

por moerem mais seis allquieres de trigo pata botica trimat rs – xxx

por compra dum barquo de llenha de souaro mill e duzemntos rs – j ij^c

A dezoito moços da camara a que se mamdou dar de comer para vinho çemto e oitotemta rs a dez a cada hum – c^{to} Lxxx^a

A Jeronjimo framquo e ejtor de sampaio e Jeronjimo borges trezementos rs para jamtarem em bellem – iij^c

Dom Antonio

Fol. 23

de pão que se comprou na prassa trezementos rs – iij^c

quatro arrates de vacua a quatroçemtos e vinte e setes arroba mill seteçemtos e setemta rs – j bij^c

a hum homen que foi de emxobreas a casa del Rey com hum cargo çimquoemta rs- Lx^a

hua a Rainha que em tres arrates dasuquar da ilha da madeira a oitemta e çimquo dous mill e noveçemtos e setemta e çimquo – ij ix^c Lxx^a b

vinte arrates mais dasuquar do brazill a sesemta e çimquo mill e trezementos – j iij^c

de couves oitemta rs - Lxxx^a

dous allquieres de farinha quatroçemtos e coremta rs – iij^c R^a

Cimquemta queijos a vinte e çimquo mill e duzmetos e çimquoemta rs – j ij^c L^a

hua canastra de serejas oitoçemtos e çimquoemta rs – biij^c L^a

trinta e çimquo arrates de figos a dezaseiy quinhemtos e sesemta rs – b^c L^a

Dom Antonio

Fol. 23v

de carretos oitenta rs - Lxxx^a

a martim vaz estribeiro para jamtar sesemta rs – Lx^a

hum allmude de vinagre çemto e sesemta rs - Lx^a

hum quarta de lleite sesemta rs - Lx^a

seis queijos sesemta rs - Lx^a

A João lopez trinchante das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a

de carroto dos queijos e doutras cousas coremta rs – R^a

Aos azemeeis para jamtarem quatroçemtos e coremta rs a homze a coremta – iiij^c R^a

A dous homens da Recamara para jamtarem çemto e vinte rs – c^{to} xx

Ao guarda das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a

Ao porteiro das damas para jamtar coremta rs – R^a

Aos dou[s] varredeiros para jamtarem sesemta rs - Lx^a

Dom Antonio

Fol. 24

por compra de çimquoemta e seis queijos noveçemzos e sesenta rs – ix^c Lx^a

hum coelho sesenta rs - Lx^a

hua perdiz noventa rs - LR^a

Dous framgaos oitemta rs - Lxxx^a

Ao alcaide para vinho vimte rs – xx

A homze homens seus para jamtarem quinhemtos e çimquoemta rs a çimquoemta a cada hum – b^c

Dom Antonio

Fol. 21v

De couves e cheiros çemto e oitemta rs - c^{to}

Lxxx^a

De dous barquos que forão com cousa a bellem trezemtos rs - iij^c

hua arroba darros seteçemtos rs – bij^c

dous allguidares em que forão mais queijos sesenta rs - Lx^a

Doze framgaos a coremta e çimquo quinhemtos e coremta rs – b^c R^a

Tres galinhas para a Rainha a çemto e çimqoemta quatroçemtos e çimqoemta rs – iiij^c L^a

hua perdiz noventa rs - LR^a

hum coelho sesenta rs - Lx^a

de carretos demxobregas a bellem por terra çem rs – c^{to}

oito arrates e dezaseis arrates de vacua a quatroçemtos e vinte e sers arroba tres mill seisçemtos e trimta rs – iij bj^c xxx

tres limgoas que pezaaram doze arrates çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^a

noventa arrates de carneiro a quimze mill e trezemtos e çimqouemta rs – j iij^c L^a

Ao guarda das damas para jamtar em bellem sesemta rs - Lx^a

Dom Antonio

Fol. 22

A dous moços da camara mais a que deram de jamtar para vinho vimte rs – xx

tres canadas de vinho para o Soares chocarreiro setenta e dous rs - Lxx^a

de llevarem aos capuchos a São Josee hum cargo de cousas que lhe S.A. mandou vimte rs – xx

A matin vaz estribeiro para jamtar sesemta rs - Lx^a

A hum moço descarregou ho barquo da lenha vimte rs – xx

A hum moço que foy buscar ho vinho dez – x de moerem vinte allquieres de farinha çem rs - c^{to}

de comçerto da cadeira da Rainha çem rs – c^{to}

a homze azemeis para jamtarem quatroçemtos e coremta rs - iiij^c R^a

Ao alcaide para o vinho vimte rs – xx

A homze homens seus para jamtarem quinhemtos e çimquoemta rs a çimquoemta a cada hun – b^c L^a

Ao porteiro das damas para jamtar coremta rs – R^a

Dom Antonio

Fol. 22v

A João lopez trinchante das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a

A dous moços do monteiro para jamtarem oitemta rs - Lxxx^a

Ao homen das compras jamtar coremta rs - R^a

A dous varredeiros para jamtarem sesemta rs - Lx^a

por compra nove galinhas que se devão a dona llianor de mill ao noveçemtos e novemta rs a çemto e dez quonta

desta semana e da passado- ix^c LR^a

[Margem esquerda. | Left margin: *que tomou peras enfermas por nao aver outras*] por tres galinhas a perpetua lopez trezemtos e trimta rs a çemto e

A tres capellaes de S.A. para vinho sesenta rs - Lx^a

A dous moços do monteiro para jamtarem oitenta rs - Lxxx^a

A bemto vaz para vinho dez rs – x

de Rozas e boninas para a mesa de S.A. e damas çemto e vinte rs - c^{to} xx

A huo barquo que levou catarina da sillva escrava de S.A. com canastras com cousas da botica para duas vezes trezemtos e trimta rs – iij^c xxx

Seis coelhos a setemta quatroçemtos e vinte rs – iiij^c xx

quatro laaparos a coremta çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^a

Dom Antonio

Fol. 20v

Oito perdizes a oitemta rs seisçemto e coremta rs – bj^c R^a

Sete galinhas a çemto e coremta noveçemtos e oitemta rs - ix^c Lxxx^a

Cimquo cabritos quatro a duzemtos e coremta e hum por duzemtos mill e çemto e sesenta rs – c^{to} Lx^a

Seis framgaos a coremta duzemtos e coremta rs – ij^c iij^c

hua lebra oitemta rs - Lxxx^a

A dous homens da Recamara para jamtarem çemto e vinte rs a sesenta rs - c^{to} xx

Aos Reposteiros que armaaram São Francisco duzemtos e oitemta rs - ij^c Lxxx^a

por duas serraduras que se botaaram a huo macho e que francisco godinho foy a obidos e de as cravejaarem sesent - Lx^a

de pão que se comprou na praça trezemto e trimta e seis - iij^c xxxbj

dezaseis pobos a coremta seisçemtos e coremta rs - bj^c R^a

quatro coelhos duzemtos e coremta rs - ij^c R^a

quatro perdizes a sesemta duzemtos e coremta rs - ij^c R^a

Duas perdizes mais çemto e oitemta rs - c^{to} Lxxx^a

Dom Antonio

Fol. 21

hua marrequa coremta rs - R^a

dezoito selladas a quatro setemta e dous – Lxxij

dez duzias de masans a trimta trezemtos e çimquoemta rs - iij^c L^a

hua canastra de serejas noveçemtos e çimquoemta rs – ix^c L^a

Oito fñaqueiros para a botiqua duzemtos rs a vinte e çimquo - ij^c

hum cabas gramde para a fita das damas çemto e coremta rs - c^{to} R^a

çemto e vinte duzias de mantiquilhas mill e duzemtos rs a dez rs duzia – j ij^c

de duas paellas que forão doze rs – xij

vimte e quatro pucaros de naata a dez rs duzemtos e coremta rs - ij^c R^a

dezoito requeijoes a vinte trezemtos e sesenta rs - iij^c Lx^a

seis mais a quimze noventa rs – LR

Dous allguidares em que forâm coremta rs - R^a

Doze duzias de queijos fresquos a coremta e oito duzia quinhemtos e coremta e seis rs – b^c R^a bj

Coremta e sete duzias dovos a çimquoemta dous mill trezemto e çimquoemta rs – ij iij^c L^a

Ao barquo para vinho vimte rs - xx

A dous homens da Recamara para jamtarem çemto e vinte rs - c^{to} xx

A hum homen das compras para jantaer coremta rs - R^a

Dom Antonio

Fol. 19

A martim vaz estribeiro para jamtar sesemta rs - Lx^a

A dezaseis moços destribeira para jamtarem seisçemtos e coremta rs a coremta a cada hum – bj^c R^a

A quatro moços da capella para jamtarem çemto e sesemta rs a coremta a cada hum – c^{to} Lx^a

A treze Reposteiros quinhemtos e vinte rs a coremta a cada hum – b^c xx

A treze conzinheiros para jamtarem quinhemtos e coremta rs a coremta a cada hum – b^c R^a

A çimquo porteiros trezemtos rs a sesemta a cada hum – iij^c

de lleite que comprou fernão roiz em bellem duzemtos e oitemta rs e sete – ij^c Lxxx^a bij

hua perdiz oitemta rs - Lxxx^a

de papel para despensa coremta rs - R^a

de vinho para o fiziquo e barqua mais coremta rs - R^a

de tutanos mais oitenta rs - Lxxx^a

A vasco lourenço para vinho vimte rs - xx

Dom Antonio

Fol. 19v

terçafeira – 8 – Dias

de pão que se comprou na praaça para a meriemda que a Rainha deu ha Infñantes quamdo foi ver a Rainha a beleem trezemtos rs – iij^c

Duas perdizes do termo duzemtos rs – ij^c

quatro framgaos a coremta e çimquo çemtos e oitemta rs - c^{to} Lxxx^a

De dez canadas de vinho que S.A. mandou dar aos padres de São Josee duzemtos rs - ij^c

A quatro moços da capella para jamtarem çemto e sesemta rs a coremta rs a cada hum - c^{to} Lx^a

de vinho para o gallgo do Senhor Dom Antonio em bellem vimte rs – xx

A seis porteiros de S.A. para jamtarem em belem trezemtos e sesenta rs a cada hum – iij^c Lx^a

A catorze Reposteiros para jamtarem quinhemtos e sesemta rs a coremta rs a cada hum – b^c Lx^a

A dezoito moços da camara para vinho çemto e oitemta rs - c^{to} Lxxx^a

A sallvador gonçalvez homen das compras para para jamtar em beleem coremta rs - R^a

A quatro moços da capela para jamtarem çemto e sesenta rs a coremta rs a cada hum - c^{to} Lx^a

Dom Antonio

Fol. 20

A quimze moços destribeira para jamtarem seisçemtos rs a coremta rs a cada hum – bj^c R^a

A Jullião barredeiro para jamtar trimta rs – xxx

A vasco lourenço para vinho do jamtar vimte rs – xx

A João lopez trinchante das damas para jamtar sesenta rs - Lx^a

A doze cozinheiros para jamtarem quatroçemtos e oitemta rs a coremta a cada hum – iiij^c Lxxx^a

Ao cozinheiro mor para jmatar sesenta rs - Lx^a

Lx^a

A amdree lopez para vinho vimte rs – xx

A lluis framquo para vinho vimte rs – xx

A tres capellães para vinho sesemta rs - Lx^a

A dous homens que descarregaaram ha llenha e varreraom hos paateos e llevaram as canastras ha cozinha çemto e sesenta – ct^o Lx^a

A hum barquo que levou hua molher de bellem ha cidade por mandado do veador duzemtos e çimquoemta rs – ij^c L^a

A doze moços destribeira para jamtarem quatroçemtos e oitemta rs a coremta rs a cada hum – iiij^c Lxxx^a

A çimquo moços da capella para jamtarem duzemto rs – ij^c

Dom Antonio

Fol. 24v

A treze cozinheiros para jamtarem quinhemtos e vimte rs a coremta rs cada hum – b^c xx

A çimquo porteiros trezemtos rs para jamtarem a sesenta rs cada him - Lx^a

A doze Reposteiros para jamtarem quatroçemtos e oitemta rs a coremta rs - iiij^c Lxxx^a

A doze cozinheiros mill e noveçemtos rs que lhe mandou dar ho veador a çemto e çimquoemta rs a cada hum pelo trabalho que tivernao com a meremda que S.A. deu haa Infñanta Dona Maria – j ix^c

por compra de vinte e tres duzias doovos a coremta noveçemtos e vimte rs – ix^c xx

dests ovos perdeo sallvador gonçalvez alem braamca de quamtos são somente sabe ho preço que são hos ditos ix^c xx –

Dom Antonio

Fol. 25

Quintafeira 10- +

Quartafeira 10 Dias

A dezoito moços da camara a quaes a mandou de comer em bellem para vinho çemto e oitemta rs a dez cada hum

A baltezar fernandez e eitor de são paio e jeronjimo framquo trezemtos rs para comerem em bellem a çem rs a cada hum -c^{to}

De cozerem hos pasteis que se fizeram da vitela coremta rs - R^a

por trinta e çinquo arrates de carneiro a quinze quinhemtos e vinte e çimquo rs – b^c xx

doze arrates de passa dalicante a vinte e çimquo trezemtos rs – iij^c

da panella em que forão doze rs – xij

Dous coelhos çemto e vinte rs – c^{to} xx

hua perdiz setemta rs - Lx^a

hum cabrito çemto e corenta rs - c^{to} R^a

vimte e hum queijos quinhemtos e vinte e çimquo rs – b^c xx

de sebollas çemto e vinte rs - c^{to} xx

de pão que se comprou na praasa quatroçemtos e coremta e oito rs – iiij^c R^a bijj

Fol. 25v

Dum barquo que foi a bellem com cousas das compras para a despensa çemto e çimquoemta rs - c^{to} L^a

Vimte e quarto quijos mais quinhemtos e oitemta

rs – b^c Lxxx^a

De carretos de llixboa a bellem por terra setemta rs - Lxx^a

Ao guarda das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a

Ao porteiro das damas coremta rs - R^a

A tres capellães para vinho sesemta rs - Lx^a

A lluis lopez trinchamte das damas para jamtar sesemta rs - Lx^a

A quatro moços do monteiro digo dous para jamtarem oitemta rs - Lxxx^a

A dous homens da Recamara çemto e vinte – c^{to} xx

A honze azemees para jamtarem quatroçemtos e coremta rs a coremta – iiij^c R^a

A martim vaz estribeiro para jamtar sesemta rs - Lx^a

A hum barredeiro para jamtar trimta rs – xxx

A hum homen das compras para jamtar coremta rs - R^a

Dom Antonio

Fol. 26

Seis galinhas para a Rainha oitoçemtos e oitemta rs – biij^c Lxxx^a

Vimte e dous queijos trezemtos e novemta e çimquo rs - iij^c LR^a

Dous laaparos sesenta rs - Lx^a

Sete duzias dovos a çimquoemta duzia trezemtos e çimquoemta rs - iij^c L^a

de carretos vimte rs – xx

de cozerem hos pasteis por vezes e de carroto de llenha e outras cousas quatroçemtos e corenta rs – iiij^c R^a

Ao alcaide para vinho vimte rs – xx

A homze homens seus para comerem quinhemtos e çimquoemta rs a çimquoemta a cada hum – b^c L^a

Duas arrates de carneiro a quimze noveçemtos e sesenta rs – ix^c Lx^a

A jeronjmo framquo que serve de tesoureiro da capella por despesas que fez na capella como servjo por hum roll asinado pelo veador duzemtos e setemta rs – ij^c Lxx^a

A Jurdão varredeiro duzemtos e dez rs para tres galinhas por hua Receita para tres dias – ij^c x

A pero allvarez resposteiro por seis arrates de carneiro para mesma Receitpa asima noventa rs – LR

Dom Antonio

Fol. 26v

Aos Reposteiros por armarem tres casas da Rainha em bellem e hua da camareira mor trezemtos e sesemta rs – iij^c Lx^a

A çimquo moços da capella para jamtarem duzemtos rs - ij^c

tres porteiros para jamtarem çemto e oitemta rs – c^{to} Lxxx^a

a treze cozinheiros para jamtarem quinhemtos e coremta rs a coremta rs a cada hum – b^c R^a

A doze moços destribeira para jamtarem quatroçemtos e oitemta rs a cada hum – iiij^c Lxxx^a

A doze Resposteiros quatroçemtos e oitemta rs - iiij^c Lxxx^a

Dom Antonio

Fol. 27

<p>çemto e novemta rs para vinho somente – c^{to} LR^{ta}</p> <p>Seis queijos çemto e vimte rs – c^{to} xx</p> <p>hua perdis novemta rs – LR^{ta}</p> <p>de carretos coremta rs – R^{ta}</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 31</p> <p>Aos homes da Recamara para jamtarem çemto e vimte – c^{to} xx</p> <p>A João Lopez para jamter sesenta rs – Lx^{ta}</p> <p>Ao homen das compras coremta rs – R^{ta}</p> <p>A martin vaz estribeiro para jamtar sesenta rs – Lx^{ta}</p> <p>de carretos a São Josee çimquoemta e dous – L ij</p> <p>A catorze moços destribeira para jamtarem quinhemtos e sesemta rs – b^c Lx^{ta}</p> <p>A doze Reposteiros quatroçemtos e oitemta rs – iiij^c Lxxx^{ta}</p> <p>A çimquo moços da capella para jamtarem duzentos rs – ij^c</p> <p>A tres porteiros çemto e oitemta rs – c^{to} Lxxx^{ta}</p> <p>A treze cosinheiros quinhemtos e coremta – b^c R^{ta}</p> <p>A dona joana de castro duzentos e sesemta rs por tres galinhas que não tomou na despesna nesta semana de sua Rasão – ij. Lxx^{ta}</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 31v</p> <p>Dominguo – 13 Dias</p> <p>A quatro moços da capella para jamatarem çemto e sesenta rs a coremta rs cada huo – c^{to} Lx^{ta}</p> <p>A dezoito moços da camara para vinho çemto e oitemta rs – c^{to} Lxxx^{ta}</p> <p>Aos homze homens do meirjnho para jamatarem quinhemtos e çimquometa rs – b^c L</p> <p>Ao João velho ho alcaide para vinho vimte – xx</p> <p>A custonão de maraboto para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A fernão de crasto homen da camara para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A gomez de siqueira para jamtar coremta rs – R^{ta}</p> <p>de cozerem os pasteis sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>de cozerem os pasteis da vitela que se fizeram mesmo dia ha tarde coremta rs – R^{ta}</p> <p>coremta frangaos a coremta e çimquo mill e oitoçemtos rs – j biij^c</p> <p>vimte e huo arrates de figos a dezaseis trezentos e trinta e seis – iij^c xxxbj</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 32</p> <p>Da panella em que forão quimze rs – xb</p> <p>de carretos de belem a emxobregas çimquoemta rs – L^{ta}</p> <p>de pão que se comprou na praasa trezentos rs – iiij^c</p> <p>quatro canadas de vinho para aos assados das damas novemta e seis rs – LRbj</p> <p>quatro canadas de vinagre novemta e seis rs – LRbj</p> <p>Dooregãos vimte rs – xx</p> <p>de carretos coremta rs – R^{ta}</p> <p>Duas canadas e meia de lleite de çimquoemta rs – L^{ta}</p> <p>allquiere e meio de sall çem rs – c^{to}</p> <p>Aos moços do monteiro para jamtarem oitemta – Lxxx^{ta}</p>	<p>A hum barredeiro para jamtar trinta rs – xxx</p> <p>A João lopez sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A martin vaz para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>de llevarem hum recado ha cidade aos homens das compras sesemta rs de noite – Lx^{ta}</p> <p>A tres capellães para vinho do jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 32v</p> <p>[Margem esquerda. Left margin: <i>pergunta quem he luis framquo</i>] A luis framquo para vinho vimte rs – xx</p> <p>Aos azemeis para jamtarem quatroçemtos e coremta rs a doze – iiij^c R^{ta}</p> <p>A amtonio fernandez que femde a llenha trezentos e vimte rs por quatro dias que traballhou em femder lenha para o requeixo – iiij^c xx</p> <p>A treze cozinheiros para jamtarem a treze coznheiros quinhemtos e coremta rs com hum vimte mais ao cozinheor mor – b^c R^{ta}</p> <p>A quimze moços destribeira quinhemtos rs – b^c</p> <p>A treze resposteiros quinhemtos e vimte rs para jamtarem – b^c xx</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 33</p> <p>Segundafeira 14 Dias</p> <p>por compra de tatorze arrates diguo duas arrates e catorze arrates de vaqua mill e coremta rs – j R^{ta}</p> <p>Aos treze cozinheiros com ho cozinheiro mor oara jamtarem quinhemtos e coremta rs com huo vimte mais ao cozinheor mor – b Lx^{ta}</p> <p>A catorze moços destribeira para jamtarem quinhemtos e sesemta rs – b^c Lx^{ta}</p> <p>Aos treze Reposteiros para jamtarem quinhemtos e vimte rs – b^c xx</p> <p>Aos quatro porteiros duzentos e coremta rs – ij^c R^{ta}</p> <p>A dous moços do monteiro oitemta rs – Lxxx^{ta}</p> <p>Aos dezaseis moços da camara para vinho çemto e sesemta rs – c^{to} Lx^{ta}</p> <p>Aos homze homens do alcaide João velho para jamtarem quinhemtos e çimquoemta rs – b^c L</p> <p>Ao João velho para vinho vimte rs – xx</p> <p>A Jullião varredeiro para jantar trinta rs – xxx</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 33v</p> <p>Ao guarda das damas para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A fernão de crasto homen da Recamara para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A João lopez trinchante das damas para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>Hua canada de vinho para a despesna vimet rs – xx</p> <p>A gomez de siqueira porteiro das damas para jamtar coremta rs – R^{ta}</p> <p>A manuel lopez e dioguo callado para vinho coremta rs – R^{ta}</p> <p>Da llenha com que se cozerão os pasteis de vitela coremta rs – R^{ta}</p> <p>Ao monteiro e outro capellão para vinho coremta rs – R^{ta}</p> <p>A hum homen que foi levar huo carguo a casa del Rey çimquoemta rs – L^{ta}</p> <p>de pão que se comprou na praasa trezentos rs –</p>	<p>iiij^c</p> <p>dous çemto de prguos para casa de belem oitemta rs – Lxxx^{ta}</p> <p>oito arrates de carneiro aos capuchos çemto e vimte rs – c^{to} xx</p> <p>çimquouemta arrates de serejas qunatroçemtos – iiij^c</p> <p>de emfeita nova çemto e setemta rs – c^{to} Lxx^{ta}</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 34</p> <p>Duas duzias mais sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>de carretos setemta rs – Lxx^{ta}</p> <p>de tres arrates a treze arrates de carneiro a quimze mill e quinhemtos e trinta e çimquo rs – j b^c xxx</p> <p>doze duzias doovos seisçemtos rs a çimquoemta duzia – bj^c</p> <p>Seis queijos çemto e coremta rs – c^{to} R^{ta}</p> <p>do barquo que foy a bellem com estas cousas çemto e coremta rs – c^{to} R^{ta}</p> <p>A homze azemeis para jamtarem sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A martin vaz para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A João lopez para jamtar sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>A dous homens da Recamara çemto e vimte rs – c^{to} xx</p> <p>A dous moços do monteiro oitenta rs – Lxxx^{ta}</p> <p>dum cavallo de dom Francisco para agoa da Rainha çemto e coremta rs – c^{to} R^{ta}</p> <p>A quaro homens que vierão da cidade para ajrem com as damas e para agoa duzentos e coremta – ij^c R^{ta}</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 34v</p> <p>Terçafeira 15 Dias</p> <p>A nove homens que carretaaram ho ffaato de S.A. dos paaços ao barquo e tornarão descarregar na boa vista e o tornarão a carregar e descarregar nos ditos paaços demxobregas mill e quatrçemtos e coremta rs – j iiij^c R^{ta}</p> <p>A dous homens que descarregaaram ho fato da camarera mor qumado vejo de belem para os paaços demxobregas çemto e vimte rs – c^{to} xx</p> <p>A çimquo barquos que trouxerão ho fato de S.A. de belem aos paaços demxobrgeas dous mill sete çemtos e çimquoemta a quinhemtos e çimquoemta a cada hum – ij bij^c L</p> <p>A hum barquo que trouxe ho faato da camareira mor de bellem a emxobregas quinhemtos e çimquoemta rs – b^c L</p> <p>de hachas que se compraaram para a despesna quamdo S.A. foi a esperamsa coremta rs – R^{ta}</p> <p>Dum quartillo dazeite que faltou vimte rs – xx</p> <p>De vinho para os frades de Santa Catarina çemto e sesemta rs – c^{to} Lx^{ta}</p> <p>Dom Antonio</p> <p>Fol. 35</p> <p>Duas canadas de vinho para os fidalgos a quaes S.A. mandou dar de comer na boa vista coremta rs – R^{ta}</p> <p>Do barquo em que foi a despesna ha boa vista çemto e çimquoemta rs – c^{to} L^{ta}</p> <p>A João velho alcaide para vinho vimte rs – xx</p> <p>A homze homens seus para jantarem quinhemtos e çimquoemta rs – b^c L^{ta}</p> <p>A doze moços da camara para vinho çemto e vimte rs – c^{to} xx</p> <p>Ao formo em que cozeram hos pasteis na boa</p>
---	---	---

<p>Sestafeira 11 - Dias</p> <p>por compra de dous saquos de faasvas trezentos e trinta rs – iiij^c xxx</p> <p>por çimquo pescados fresquas e vimte e huã cabirnos seteçemtos rs – bij^c</p> <p>de papel para a guarda reposta vimte rs – xx</p> <p>Seis choocos coremta rs – R^{ta}</p> <p>A antonio simões desfollar hum carneiro vimte rs – xx</p> <p>A cristovão de balltenas por quatro galinhas por hua Receita que ficou na mão a fernão roiz com direita duzentos e oitemta rs – ij^c Lxxx^{ta}</p> <p>De carroto de pexe [peixe] e doutras cousas trinta – xxx</p> <p>A homze Reposteiros a que S.A. mandou dar de comer em bellem quatroçemtos e coremta rs a coremta a cada hum – iiij^c R^{ta}</p> <p>A dezasete moços da camara para vinho çemto e oitemta rs – c^{to} Lxxx^{ta}</p> <p>A doze cozinheiros e ao porteiro da cozinha para jamtarem quinhemtos e coremta rs em que emtrão sesemta rs ao cozinheiro mor – b^c R^{ta}</p> <p>A quatro homens que se tomaarão de fora para apem com as amdas quamdo S.A. foi a Santa Catarina allem da torre duzentos e coremta rs – ij^c R^{ta}</p>	<p>Receitas] A amtonja vieira e francisca freire e perpetua lopez e maria vidall vimte galinhas para a çimquo dias çimquo a cada hua que se come saaram sesta feira homze deste mes e se acabaram terça quimze dito – mill e oitoçemtos rs a novemta quonta – j biij^c</p> <p>A doze moços destribeira quatroçemtos e oitemta rs a coremta a cada hun para jamtarem – iiij^c Lxxx^{ta}</p> <p>Oito pescados seisçemtos – bj^c</p> <p>Dous rodonalhos trezentos e coremta – iij^c R^{ta}</p> <p>Duas patenças trezentos e dez – iij^c x</p> <p>de carretos dez rs – x</p> <p>A dous homens da Recamra para jantar çemto e vimte rs – c^{to} xx</p>
<p>Dom Antonio</p>	<p>Dom Antonio</p>
<p>Fol. 27v</p> <p>A hum homen que oulhou pella estrebaria em bellem vimte rs – xx</p> <p>A quatro moços da capella a que se mandou dar de comer em bellem çemto e coremta rs – c^{to} R^{ta}</p> <p>A seis porteiros para jamtarem em bellem trezentos e sesemta rs a sesemta rs a cada hum – iiij^c Lx^{ta}</p> <p>A baltezar fernandez e eitor de são paio e Jeronjmo framquo capellães de S.A. trezentos rs para comerem em bellem – iij^c</p> <p>de pão que se comprou na prasa trezentos rs – iij^c has freira[s] da madre de deus trezentos e vimte rs por coremta pados de pão que S.A. mamdou dar – iij^c</p> <p>vimte e dous queijos a vimte e çimquo quinhemtps e çimquoemta rs – b^c L^{ta}</p> <p>delles mais mill e quinhemtos que lhe S.A. mamda dar todas as sestas feiras da coresma – j b^c</p> <p>oito limgoado[s] duzentos rs – ij^c</p> <p>Seis saanens a çemto e çimquoemta noveçemtos rs – ix^c</p> <p>Doze sanens mais ao dito preço mill e oito çemtos rs – j biij^c</p> <p>Oito duzias de llimgoados dous mill rs – ij</p> <p>doze llimgoados mais seisçemtos rs – bj^c</p> <p>duas duzias de sarmoneeetes quatroçemtos – iiij^c</p>	<p>Fol. 28v</p> <p>A dous moços do monteiro para jamtar oitemta rs a coremta rs a cada hum – Lxxx^{ta}</p> <p>A João lopez para o jamta[r] sesemta rs – Lx^{ta}</p> <p>Ao alcaide para vinho vimte rs – xx</p> <p>Aos seus homens para jamtarem quinhemtos e çimquoemta rs a homze a çimquoemta rs a cada hum – b^c L^{ta}</p> <p>A hum varredeiro para jamtar trinta rs – xxx</p> <p>Aos azemeis para jamtarem a homze quatroçemtos e coremta rs – iiij^c R^{ta}</p> <p>Ao guarda das damas sesemta rs para jamtar – Lx^{ta}</p> <p>Ao porteiro das damas coremta rs – R^{ta}</p> <p>tres pescados trezentos e sesemta rs – iij^c Lx^{ta}</p> <p>A martin vaz para jamtar sesenta rs – Lx^{ta}</p> <p>De pão para os capuchos vimte rs – xx</p> <p>Ao homen das compras coremta rs – R^{ta}</p> <p>de cordell para as cortinas trinta rs – xxx</p>
<p>Dom Antonio</p>	<p>Dom Antonio</p>
<p>Fol. 28</p> <p>da Rasão de llianor fernandez çem rs – c^{to}</p> <p>hum çemto de llimoes çemto e coremta rs – c^{to} R^{ta}</p> <p>de cheiros vimte e çimquo rs – xxb</p> <p>quatro alliquieres de farinha oitoçemtos e oitemta a duzentos e vimte alliquiere – biij^c Lxxx^{ta}</p> <p>hum perdigão aos capuchos novemta rs – LR^{ta}</p> <p>de carretos sesenta rs – Lx^{ta}</p> <p>[Margem esquerda. Left margin: <i>Rompeo as</i></p>	<p>Fol. 29</p> <p>Sabado – 12 dias</p> <p>por compra de dezanove Arrobas de vaqua que se compraaram em bellem a treze e dous galinhas oito mill çemto e setenta rs – biij c^{to} bij</p> <p>A Jeronimo framquo e baltezra fernandez e ejtor de são paio trezentos rs para comerem em bellem – iij^c</p> <p>por compra de hua vitela tres mill e quinhemtos rs – iij b^c</p> <p>do conçerto della çemto e sesenta rs – c^{to} Lx^{ta}</p> <p>dous coelhos çemto e vimte rs – c^{to} xx</p> <p>quatro perdizes trezentos e vimte rs – iij^c xx</p> <p>catorze galinhas nove a çemto a trinta e çimquo e as çimquo a çemto e coremta rs – mill e noveçemtos e quimze rs – j ix^c xb</p> <p>çimquo cabritos a duzentos e coremta mil e duzentos rs – j ij^c</p> <p>huã lebre oitemta rs – Lxxx^{ta}</p> <p>Antonio fernandez trabalhador por nove dias que trabalhou em femder llenha na despensa sete çemtos e vimte rs a oitemta por dia – bij^c xx</p> <p>A jeronjmo borges e dioguo de brito capellães para vinho do jamtar em bellem coremta rs – R^{ta}</p> <p>De pão que se comprou na praasa trezentos e vimte rs – iij^c xx</p>
<p>Dom Antonio</p>	<p>Dom Antonio</p>
<p>Fol. 29 v</p> <p>Sete duzias e meia de lomgoados quatro mill e duzentos e vimte e çimquo rs – iij ij^c xxb</p>	

vista coremta rs – R^{ta}

Ao barquo que tornou a despenssa e cozinha da boa vista aos paaços demxobregas çemto e trimta rs – c^{to} xxx

Aos hos homens da mantaria para mantaria jamtarem duzentos rs – ij^o da casa em questeve a despensa quamdo S.A. foi jamtar ha boa vista çem rs – c^{to} por compra de vimte e nove queijos seisçemtos e trimta e çimquo rs – bj^o xxxb A oito homens que se tomaaram para acompanhar as donas e damas e pares de S.A. quamdo vierão de beleem quatroçemtos e oitemta rs – iij^o Lxxx^{ta} Dom Antonio

Fol. 35v A sete homens das amdas oara jamtarem duzentos e oitemta rs – ij^o Lxxx^{ta} A dous moços da capella para jamtaarem oitemta rs – Lxxx^{ta} A quatro azemeeis para jamtaarem çemto e sesenta rs – c^{to} Lx^{ta} A dezaseis moços destrebeira para jamtaarem seisçemtos e coremta rs a coremta a cada hum – bj^o R^{ta} A quimze Reposteiros para jamtarem seisçemtos rs – bj^o A catorze cozinheiros com ho cozinheiro mor para jamtarem quinhemtos e oitemta rs com hos oitemta diguo sesemta do cosinheiro mor – b^o Lxxx^{ta}

A sete porteiros para jamtarem quatroçemtos e vimte rs – iiij^o xx A João lopez para jamtar sesenta rs – Lx^{ta} A gomez de siqueira porteiro das damas para jamtar coremta rs – R^{ta} Quatro cabritos a duzentos e coremta e hum por duzentos novemçemtos e vimte rs – ix^o xx Dom Antonio

Fol. 36 Duas perdizes a oitemta çemto e sesenta rs – c^{to} Lx^{ta} Dous coelhos a setemta çemto e coremta – c^{to} Lx^{ta} Quatro laaparos gramdes a çimquoemta duzentos rs – ij^o Daesmolla que se daa todas semanas as freiras desperamsa çem – c^{to} A dous homens da Recamra para jamtarem oitemta rs – Lxxx^{ta} de trazerem os espetos de bellem ao mosteiro da boa vista dez rs – x hua perdiz do termo çem rs – c^{to} vimte arrates dasuquar a seswnta e çimquo mill e trezentos rs – j iij^o quatro queijos setemta rs – Lxx^{ta} vimte e çimquo duzias de peros a trimta e dous oitoçemtos rs – biij^o nove arrates de serejas çemto e oito rs – c^{to} biij da panella em que forão dez – x quatro perdizes a setemta duzentos e oitemta rs – ij^o Lxxx^{ta}

Dom Antonio

Fol. 36v Dous cabritos quinhemtos rs – b^o Oito pombos trezentos e vimte rs – iij^o xx De lousa que foi para esperansa quamdo S.A: vejo

de bellem quinhemtos e trimta e quatro rs – b^o xxxiiij do carreto della çimquoemta rs – L^{ta} hua perdiz aos capuchos oitemta rs – Lxxx^{ta} De couves de segumda e terça feira çemto e setemta e tres rs – c^{to} Lxxiiij de carretos oitemta rs – Lxxx^{ta} de tirar ho fato da capella em bellem e emxobregas coremta rs – R^{ta} A Roque de veiga porteiro da cozinha da besta em que foi e vejo a bellem sesemta rs – Lx^{ta} A João donesta moço destrebeira quinhemtos e sesenta rs que se lhe momtou a ver em catorze dias que S.A. esteve em bellem a coremta rs por dia – b^o Lx^{ta} De llevar e trazer ho estanho que se busquo quamda a Infântes fo meremdar com a Rainha a bellem sesemta ç çimquo rs – Lx^{to} b Has freiras desperansa quatro mill rs para o seu jamtar quamdo S.A. laa foi vimdo de bellem – iiij^o Sete arrates de vaqua a quatroçemtos e vimte e sete arroba dous mill e noveçemtos e oitemta e nove rs – ij ix^o Lxxxix^{ta}

Dom Antonio

Fol. 37 De pnao que se comprou na praasa trezentos e vimte rs – iij^o xx Dom Antonio

Fol. 37v Quartafeira 16 – Dias de moerem seis allquieres de trigo para a botica trimta e dous rs e meio – xxx ij m^o por compra de ççimquoemta galinhas que se comprarão a gonçalvo fernandez ho velho a çemto e dez çimquo mill e quinhemtos rs – b b^o por compra de hua canastra Razade serejas quinhemtos rs – b^o por compra de dezaseis galinhas çimquo a çemto e vimte e homze a çemto e trimta dous e trimta rs – ij xxx quatro perdizes a oitemta trezentos e vimte – iij^o xx hum cabrito duzentos e vimte – ij^o xx Ao azemell que foi buscar estas cousas dum dia coremta rs – R^{ta} de couves novemta e oito rs – LR^{ta} biij de sebollas trimta rs – xxx vimte e seis queijos a dezoito quatroçemtos sesenta e oito rs – iiij^o Lx^{ta} biij quatro queijos mais çemto e vimte rs – c^{to} xx Duas perdizes çemto e vimte rs – duguo çemto e oitemta rs – c^{to} Lxxx^{ta} Hum cabrito duzentos rs – ij^o

Dom Antonio

Fol. 38 vimte framgaos a coremta e çimquo noveçemtos rs – ix^o hum coelho setemta rs – Lxx^{ta} de carretos çem rs – c^{to} tres duzias e meia dovos a corenta e çimquo çemto e çimquoenta e setemta rs – c^{to} L bij m^o de llingoas e dum lombro dezoito arrates duzentos e coremta rs – ij^o R^{ta} trimta e çimquo arrates de carneiro a quinze quinhemtos e vimte e çimquo rs – b^o xxxb

a hua besta que foi a bellem busquar hum saquo de patacois que laa ficou çemto e vimte rs – c^{to} xx Dom Antonio

Fol. 38v [Em branco. | Blank] Fol. 39 Dous pombos oitemta rs – Lxxx^{ta} De coemtros sequos çem rs – c^{to} de cheiros vimte e çimquo rs – xxxb dalluguer De dous odres que serviram em belle quimze dias çemto e vimte rs – c^{to} xx Dum odre que se Rompeo no serviço da despensa duzentos rs – ij^o De carreto sesemta rs – Lx^{ta} quatro allquieres de farinha a duzentos oito çemtos rs oitemta a duzentos e vimte allquiere – biij^o Lxxx^{ta} por compra de treze cantaros dazeite de que forão para a despensa oito e çimquo para os oleeos da botiqua dez mill e quatroçemtos rs a oito çemtos cantaro – x iiij^o hua arrate de carneiro a quimze quatroçemtos e oitemta rs – iiij^o Lxxx^{ta} de pão que se comprou na praasa trezentos rs – iij^o

Dom Antonio

Fol. 40 Sextafeira 18 dias A dous homens que carregaram seis talhas de llenha do ccais ha despensa sesemta rs – Lx^{ta} por compra de tres duzias de llingoados a quinhemtos mill e quinhemtos – j b^o duzia e meia de llingoados mais quinhemtos e corenta rs – b^o R^{ta} meia duzia mais duzentos rs – ij^o nove duzias e meia de vizugos a çemto e coremta duzia mill e trezentos e trimta rs – j iij^o xxx doze saanens mill rs – j quatro saanes mais quinhemtos – b^o Da Rasão de llianor fernandez çem rs – c^{to} hum perdigão novemta rs – LR^{ta} hum çemto de llaranjas çemto e vimte – c^{to} xx huã arroba darros seteçemtos rs – biij^o huã arroba de palha dallicamte oitçemtos rs – biij^o huã canastra de serejas oitoçemtos e sesemta rs – biij^o Lx^{ta}

Dom Antonio

Fol. 40v de allenarem ha despenssa trimta rs – xxx dezoito queijos quatroçemtos e vimte – iiij^o xx doze mais duzentos e oitemta rs – ij^o Lxxx^{ta} hum allquiere dallpisti çemto e trimta – c^{to} xxx çimquo talhas e meia de llenha seisçemtos e sesemta rs – bj^o Lx^{ta} do barquo que allevou çemto e vimte – c^{to} xx quatro duzias de emfeitas nova oitemta rs – Lxxx^{ta} duas panellas doze rs – xij çimquo duzias de peros para o praato çemto e çimquoemta rs – c^{to} da feira em que foy a passa dallicamte vimte rs – xx trimta e hua duzias dovos a coremta e çimquo mill e trezentos e noventa e çimquo – j iij^o LRb de carretos sesemta rs – Lx^{ta} has freiras da madre de deus desmolla da sesta feira

duzentos aue tem cada semana – ij^o de pão da praasa duzentos e coremta rs – ij^o R^{ta} Dom Antonio

Fol. 41 Sabado – 19 Dias por compra de catorze galinhas todas juntas mill e quatroçemtos e coremta rs – j iiij^o R^{ta} homze framgaos a trimta trezentos e trimta rs – iij^o xxx A manuel lopez capellão de S.A: çemto e oitemta rs de freete do batel em que foy ha torre velha quamdo foi visitar dona caterina – c^{to} Lxxx^{ta} A dioguo de brito capellão de S.A. mill e coremta rs de despesas que fiz quamdo foi a bellmonte por mandado de S.A. – j R^{ta} A belltenas latoeiro duzemts e coremta rs por dezaseis arratens de carneiro por huã Receita a quimze – ij^o R^{ta} Da llana grosso da Roupa do comfesor vimte rs – xx por compra de huã vitela dous mill e quinhemtos – ij^o b de conçerto della çemto e sesenta – c^{to} Lx^{ta} tres cabritos seisçemtos e sesemta rs – bj^o Lx^{ta} Dom Antonio

Fol. 41v Seis perdizes a oitemta quinhemtos e sesenta rs – b^o Lx^{ta} dezasete galinhas nove a çemto e trimta e as oito a çemto e vimte dous mill e çemto e trimta rs – ij c^{to} xxx nove framgaos a trimta e çimquo trezentos e quimze rs – iij^o xb dous laaparos çimquoemta rs – L^{ta} A dous azemeeis que forãp busquar estas cousas pelos montes em que andaram dous dias e huã noite e da palha das azemellas çemto e vimte rs – c^{to} xx das vasouras com que varrão dez rs – x a hum homen que foi com hum carguo dos paaços demxobregas a casa del Rey a samtos coremta rs – R^{ta} duas duzias de limgoados mill e çem rs – j c^{to} huã duzias mais quatroçemtos rs – iiij^o quatro sarmoneeets çemto e vimte – c^{to} xx Dom Antonio

Fol. 42 De Rasão de llianor fernandez çem rs – c^{to} Doze sanens mill e quartoçemtos rs – j iiij^o hua canastra de serejas mill rs – j de peras para o praato duzentos – ij^o das esteyras que se fizerão para a casa de S.A. dez mill seteçemtos e coremta são homze mill seteçemtos e coremta e seis como se pode ver pero roll – xj biij^o R^{ta} bj vimte e tres arrates dasuquar e tres quartas dasuquar do brazill e sesemta e çimquo mill e quinhemtos e coremta e çimquo – j b^o R^{ta} b de choutes e cheiros para dous dias duzentos e coremta rs – ij^o R^{ta} de catorze duzias dovos a coremta e çimquo seisçemtos e trimta rs – bj^o xxx meio allquiere de pasa de mexia çem rs – c^{to} quatro pombos çemto e setemta rs – c^{to} Lxx^{ta} vimte e quatro queijos quatroçemtos e oitemta

rs – iiij^o Lxxx^{ta} Dom Antonio

Fol. 42v hum saquo para dinheiro coremta rs – R^{ta} de carretos novemta rs – LR^{ta} seis pombos duzemts e coremta rs – ij^o R^{ta} dez framgaos a coremta e çimquo quatroçemtos e çimquoemta rs – iiij^o L^{ta} de pãp que se comprou na praasa duzentos e çimquoemta e çimquo rs – ij^o L^{ta} b A amtonio fernandez trabalhador por tres dias que trabalhou em femder llenha para o Requeixo duzentos e coremta rs – ij^o R^{ta} Aos frades de são francisco demxobregas – são francisco da cidade – duzentos e vimte e çimquo rs por quimze arrates de carneiro aue tem cada sabado – ij^o xxxb por compra de trimta galinhas a oitemta dous mill e quatroçemtos rs – ij iiij^o de carretos dellas quimze rs – xb catorze arratas de vaqua a quatroçemtos e vimte e sete arroba quatro mill e novemçemtos setemta e oito rs – são çimquo mill noveçemtos setemta e oito rs – b ix^o Lxxbiij [5978] Dom Antonio

Fol. 43 Trimta e tres arrates de carneiro a quimze quatroçemtos e novemta e çimquo rs – iiij^o LRb çimquo arrates de careniro mais dous mill e quatroçemtos rs – ij iiij^o duas fasuras [vasouras] coremta rs – R^{ta} da mollar as culetas vimte rs – xx oito arrates de carneiro aos capuchos çemto e vimte rs – c^{to} xx Dom Antonio

Fol. 43v [Em branco. | Blank] Fol. 44 Dominguo – 20 – Dias por compra de quatro canadas de vinho para aos assados da vitela oitemta rs – Lxxx^{ta} huã canastra de serejas mill rs – j de allenarem trimat rs – xxx de emfeita nova çemtos e çimquoemta rs – c^{to} L^{ta} de peros para o praato duzentos rs – ij^o de pão trezentos rs – iij^o de carreto trimta rs – xxx de peras mais vimte rs – xx quatro duzias mais de emfeita nova çem rs – c^{to} a balltenas por dezaseis arrates de carneiro por huã Receita duzentos e coremta – ij^o R^{ta} Dom Antonio

Fol. 44v [Em branco. | Blank] Fol. 45 Segumdafeira 21 Dias por compra dum çesto de peras çemto e oitemta rs – c^{to} Lxxx^{ta} por compra de mais outro sesto de peras duzentos e sesemta rs – ij^o Lx^{ta} por moerem quatro allquieres e meio de trigg para a botiqua vimte e dous rs e meio – xxij m^o por compra de vasouras coremta rs – R^{ta} por compra de seis framgaos a trimat e seis duzentos e dezaseis rs – ij^o xbj

de tres esteyras para a roza da botiqua quinhemtos e sesemta rs – b^o Lx^{ta} duas duzias de panellas vidradas para a botiqua quatroçemtos e vimte rs – iiij^o xx A finitoze gonçalvez azemell para ir a obidos çemto e sesemta rs – c^{to} Lx^{ta} dum cargo de loussa oitoçemtos e seis rs – biij^o bj do carreto della oitemta rs – Lxxx^{ta} dalluguer de dous saquos que servirão em beleem emquanto S.A. la esteve trimta rs – xxx Dom Antonio

Fol. 45v de pão que se comprou na praass trezentos rs – iij^o duas perdizes duzentos rs – ij^o doze azados para a botiqua çemto e vimte – c^{to} xx quarto quartas para a botiqua sesenta – Lx^{to} de couves e sebollas çemto e trimta – c^{to} xxx huã medida de meia canada de barro para medir ho azeite da despensa dez rs – x de carretos oitemta rs – Lxxx^{ta} sesemta e oito arrates de vaqua mill e coremta rs – j R^{ta} sesemta arrates de carneiro a quimze noveçemtos rs – ix^o oito arrates de carneiro aos capuchos çemto e vimte rs – c^{to} xx huã sasura para os gaatos vimte rs – xx Dom Antonio

Fol. 46 por compra de çemto e vimte e sete asafates de roza que se compraram a mar garrra framcisqua a quimze mill e noveçemtos e çimquo rs – j ix^o della mais dous mil e quatroçemtos e oitemta por compra de trimta e hum allquieres de froll a oitemta allquiere– ij iiij^o Lxxx^{ta} por compra de mill e oitoçemtos e trimta e sete sestos de roza que se compraaram a ana fernandez a quimze vimte e sete mill e quinhemtos e çimquoemta e çimquo rs – xxxbj b^o L^{ta} b por compra de duzentos e dous sestos mais de roza que se compraaram a maria fernandez a quimze tres mill e trimta – iij xxx por compra de mais mill e duzentos e novemta e quatro cestos de roza a quimze dezanove mill qutroçemtos e dez rs – xix iiij^o x Dom Antonio

Fol. 46v [Em branco. | Blank] Fol. 47 Terçafeira 22 Dias por compra de catorze queijos quatroçemtos e vimte rs – iiij^o xx dous pombos oitemta rs – Lxxx^{ta} a hum molher que ponsa em alluallade de mill e seteçemtos rs que S.A. mandou dar ha camareira mor palhos mandar para comprar para vinagre rozado e para estillaar – j bj^o por compra de vimte e duas galinhas doze a çemto e trimta e as sete a çemto e coremta e as tres a çemto e vimte dous mill e noveçemtos rs – ij^o ix^o hum cabrito duzentos e vimte – ij^o xx huã perdiz setemta rs – Lxx^{ta} ao azemell que foi buscar cousas pelos momtes

dum dia coremta rs - R ^{ta}	
dous cabazes de serejas quatroçemtos e çimquoemta rs - iiij ^o L ^a	
vimtoito arrates de serejas mais a vimte quinhemtos e sesenta rs – b ^o Lx ^{ta}	
Dom Antonio	
Fol. 47v	
hum cabrito çemto e sesenta rs – c ^{to} Lx ^a	
quatro coelhos a setemta duzentos e oitemta rs – ij ^o Lxxx ^a	
çimquo duzias de emfeita nova çemto e vimte e çimquo rs - c ^{to} xxb	
doze duzias de peras para o praato çemto e coremta e quatro rs - c ^{to} R iiij	
Seis pepinos dos primeiros çimquoemta rs - L ^a	
Tres perdigãos do termo trezentos rs - iij ^o Coremta duzias de mantiqueiras a dez duzias quatroçemtos - iiij ^o	
da panella em que foram çimquo rs – b de carretos çem rs - c ^{to}	
vimte duzias dovos a coremta oitoçemtos – biiij ^o dous coelhos çem rs - c ^{to}	
sete arrobas e vimte e seis arrates e meio de vacua a quatroçemtos e vimte e sete arroba tres mill trzemtos e coremta e seis rs – iij iiij ^o R ^{ta} bj	
Dom Antonio	
Fol. 48	
Tres arrates de carneiro a quimze mill e quatroçemtos e coremta rs – j iiij ^o R ^{ta}	
Aos capuchos duas rollas e hua fersura çimquoemta rs - L ^a	
Dom Antonio	
Fol. 48v	
Quartafeira 23 Dias	
Oito galinhas a çemto e coremta mill e çemto e vimte – j c ^{to} xx	
por duas galinhas mais çemto e sesenta rs - c ^{to} Lx ^{ta}	
A ana damdrade mill e duzentos e coremta rs que lhe mandou aver neste mes do pão que não tomou na despensa a coremta rs por dia – j ij ^o R ^{ta}	
A hum homen por levar hum carguo da botica a casa del Rey coremtas rs - R ^a	
Has freiras do mosterio desperansa çem rs aue tem todas as semanas para azeite – c ^{to}	
A outro homen que foy com outro cargo a casa del Rey çimquoemta rs - L ^a	
A dous homens que carretaram hum barquo de llenha de forno da praja ha botica setemta rs – Lxx ^a	
por concerto de huã trempem da botiqua oitemta rs - Lxxx ^a	
Dom Antonio	
Fol. 49	
hum cabrito duzentos e vimte rs – ij ^o xx	
huã canastra de serejas mill rs – j de allenarem ha despensa trimta rs – xxx	
dez arrates de serejas para a Rainha duzentos - ij ^o da panella em que forão dez rs – x	
vimte duzias de peras duzentos rs - ij ^o	
quatro duzias de emfeita nova çem rs - c ^{to}	
do allguidar em que forão dozemtos rs - ij ^o de llimões sesemta rs - Lx ^a	
huã duzia de lllaranjas doces dezoito - xbiij	
seis allquieres de sall oitemta rs - Lxxx ^a	
vimte queijos quatroçemtos e sesenta – iiij ^o Lx ^{ta}	

de couve cheiros e sebollas çemto e trimta rs – c^{to} xxx

hum allquiere de meseras pasadas duzetmtos rs – ij^o dous barris para conserva çemto e coremta - c^{to} R^a

de pão que se comprou na praasa duzentos e coremta rs – ij^o R^{ta}

Dom Antonio
Fol. 49v
vimte e dous arrates de carneiro a quimze trezentos e trimta rs – iij ^o xxx
hua sasura vimte rs – xx
oito arrates e meio de vacua çemto e treze rs - c ^{to} xiiij

Dom Antonio
Fol. 50

Quartafeira 24 dias

por compra dum cabas de emfeita nova em que vinhão vimte e tres duzias para as damas duzentos e sesemta rs - ij^o Lx^a

de sumagre quimze rs – bx

dous perdigãos çemto e novemta rs - c^{to} LR^a

outro caabzinho de emfeita nova em que vinhão doze duzias çem rs - c^{to}

hum cesto damendoas verdes que derão nabodica çem rs - c^{to}

por nove duzias de emfeita nova trimta rs – xxx

Ao francisco de gaspar nunez Reposteiro que foi da S.A. dezaseis arrates de carneiro para oito dias que se comesaaram oje por hua Receita – a quimze duzentos e coremta rs – ij^o R^a

quatro allquieres de farinha a duzentos e vimte oiteçemtos e oitemta – biiij^o Lxxx^a

vimte duzias dovos a coremta oitoçemtos – biiij^o huã perdiz çem rs – c^{to}

de carretos oitemta rs - Lxxx^a

Dom Antonio

Fol. 50 v

tres saquos de carvão para a guarda Reposta çemto e vimte rs - c^{to} xx

de carroto delles trimta rs – xxx

por compra de coremta e duas galinhas a çemto e vimte çimquo mill e coremta – j R^a

dous coelhos çemto e vimte rs - c^{to} xx

hum cabrito çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^a

huã perdiz çem rs - c^{to}

huã canastra de serejas noveçemtos e çimquoemta rs – ix^o L^a

sete duzias de emfeita nova setemta rs - Lxx^a

quimze duzias de peras para o praato çemto e çimquoemta rs - c^{to} L^a

oito arrates de serejas a vimet çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^a

da panella em que forão dez rs – x

de peras para os capuchos vimte rs – xx

tres talhas de llenha trezentos e sesemta rs – iiij^o Lx^a

do barquo que ha levou da portado mar a emxobregas çemto e vimte - c^{to} xx

quatro perdizes do termo quatroçemtos rs – iiij^o

Dom Antonio
Fol. 51
de concerto dum cadeado para a despensa trimta e çimquo rs – xxxb
de cheiros vimte e çimquo rs – xxb

de pão duzentos e coremta – ij^o R^a

de carretos novemta rs – LR^a

vimte queikjos quatroçemtos rs – iiij^o

trimta e quatro arrates de carneiro a quimze quinhemtos e dez rs – b^o x

dezoito arrates de vacua a treze e dous arrates duzentos e coremta rs – ij^o R^a

duas fasuras [vasouras] para os gaatos coremta - R^a

has freiras do mosteiro desperansa mill e trezentos rs por vinte arrates dasuquar que lhe S.A. mandou dar por huo recado que ho veador deu a francico godinho – j iiij^o

Dom Antonio
Fol. 51v
[Em branco. Blank]
Fol. 52

Sestafeira – 25 –

A jurdão varredeiro por hua galinha para a sesta e sabado por hua Receita que ficou na mão a fernão roiz com direito oitemta rs - Lxxx^a

por compra de dous sestos para a emfeitas das damas oitemta rs - Lxxx^a

has freiras da madre de deus desmolla aue tem cada semana duzentos rs - ij^o

dez duzias e meia de llimgoados dous mill e quinhemtos rs – ij b^o

dezoito duzias de mугens a çemto e vimte dous mill çemto e sesemta – ij c^{to} Lx^a

dez duzias mais a çemto e trimta mill e trezentos – j iiij^o

da Rasão de llianot fernandez çem rs - c^{to}

duas duzias dazinias çem rs - c^{to}

huã canastra de serejas oitoçemtos – biiij^o de carroto della trimta rs – xxx

doze arrates de serejas duzentos e coremta - ij^o R^a

Dom Antonio
Fol. 52v
nove duzias de peras novemta rs – LR ^a
tres duzias de emfeita nova coremta e çimquo – R b
quatro arrates derva doce para a guarda Reposta duzentos rs – ij ^o
de cheiros seis rs – bj
de huã barqua de llenha em que vierão quatro carradas de tramqueiro e novemta duzias de llenha de forno para a despensa e botiqua quatro mill rs – iiij
de carretos sesemta rs - Lx ^a

por quatro livros para a despensa que am de servir no mes de junho quatroçemtos e oitemta rs – iiij^o Lxxx^a

de pão que se comprou na praasa trezentos rs - iiij^o

A jurdão mais outra galinha pelamesma Receita asima oitemta rs - Lxxx^a

A João nunez callsiteiro del Rey para vinha vimte rs – xx

Dez duzias de peras eem rs - c^{to}

A Soares chocarreiro para o vinho vimte rs – xx

Dom Antonio
Fol. 53
Sabado 26

por compra de catorze framgaos a trimta quatroçemtos e vimte – iiij^o xx

tres duzias e tres ovos a coremta duzia çemto e trimta rs - c^{to} xxx

por hum cesto de peras comfeita nova çemto e oitemta rs - c^{to} Lxxx^a

quatro galinhas a çemto e trimta quinhemtos e vimte rs – b^o xx

çimquoemta galinhas a novemta quatro mill e quinhemtos – iiij b^o

por compra de hua vitela dous mill e oitoçemtos e çimquoemta rs – ij biiij^o L^a

Ao azemel que foy buscar a vitela de dous dias seus e da plaha da azemalla çem rs - c^{to}

do concerto della e dous mendos çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^a

A amtonio fernandez ho velho por quatro dias que trabalhou em femder a lenha para a despensa trezentos e vimte rs - iiij^o xx

Ha gellega por a limpar as paatios da botica oitemta rs por mes - Lxxx^a

Dom Antonio
Fol. 53v
duzia e meia de limgoados a quinhemtos duzia sete çemtos e çimquoemta rs – biiij ^o L ^a
mea duzia mais trezentos e çimquoemta rs – iiij ^o L ^a
dez duzias e meia de mугens a çemto e dez mill çemto e çimquoemta çimquo rs – j c ^{to} L ^a b
quatro duzias de tainhas a trezentos duzia mill e trezentos – j iiij ^o
da Rasão de llianor fernandez çem rs - c ^{to}
da mollar as cutelas vimte rs – xx
trimta e çimquo duzias de peras trezentos e çimquoemta rs - iiij ^o L ^a
vimte e oito duzias de emfeita nova a dez duzia duzentos e oitemta rs - ij ^o Lxxx ^a
dezaseis arrates de serejas para a Rainha çemto e novemta e dous rs - c ^{to} LR ^a ij
sete arrates de vacua a treze e dous arates dous mill e noveçemtos e oitemta e nove rs – j ix ^o Lxxxix ^a

tres arrates de carneiro a quimze / mill e quatroçemtos e coremta rs – j iiij^o R^a

trimta arrates mais para as damas trezentos e sesemta rs - a doze - iiij^o Lx^a

Dom Antonio

Fol. 54

trimta arrates mais a homze trezentos e trimta rs – iiij^o xxx

ha fata de João freire moço destribeira por dez arrates de carneiro a quimze por huã Receita feita neste dia duzentos e coremta rs - ij^o R^a

hum cabrito duzentos rs - ij^o

dous laaparos novemta rs - LR^a

dous mais çem rs - c^{to}

hum coelho sesemta rs - Lx^a

de couves e cheiros e sebollasçemto e çimquoemta rs - c^{to} L^a

quimze arrates de carneiro a quimze duzentos e vimte e çimquo rs para os padres de são lourenço de llixboa - ij^o xxb

vimte arrates de serejas para a Rainha a dezoito trezemto e sesemta rs - iiij^o Lx^a

tres perdizes duzentos e setenta rs - ij^o Lxx^a

quimze figos dos primeiros coremta rs - R^a

doze pipinos çemto e vimte rs - c^{to} xx

quatro panellas çemto e vimte rs - c^{to} xx

quatro pombos çemto e sesemta rs - c^{to} Lx^a

Dom Antonio
Fol. 54v
quatro allquieres de farinha a duzentos e vimte oitoçemtos e oitemta rs – biiij ^o Lxxx ^a
por compra dum toousinho curado que pezou trimta e seis arratens a trimta mill e oitemta rs para lianor fernandez – j Lxxx ^a
hum çemto de llimões çemto e trimta - c ^{to} xxx
trimta duzias dovos a coremta mill e duzentos rs – j ij ^o
de carretos çemto e sesemta rs - c ^{to} Lx ^a
de pão de praasa duzentos e coremta rs - ij ^o R ^a
oitemta arrates de serejas a homze oiteçemtos e oitemta rs – biiij ^o Lxxx ^a
huã canastra de serejas para as freiras desperansa mill rs – j
de carroto della trimta rs – xxx
dobrejias para as freiras da madre de deus duzentos rs – ij ^o
trimta duzias de peras a doze trezentos e sesemta rs - iiij ^o Lx ^a
dezaseere duzias de fiat nova a treze duzentos e vimte e huo rs - ij ^o xxj
Dom Antonio

Fol. 55

de carretos coremta e çimquo rs - R^a b

de pão que se comprou na praasa trezentos rs – iiij^o

oito arrates de carneiro a quimze çemto e vimte rs para os capuchos - c^{to} xx

duas fasuras [vasouras] para os gaatos coremta rs - R^a

Aos frades de são francisco da cidade por quimze arrates de carneiro a quimze duzentos e vimte e çimquo rs - ij^o xxb

Dom Antonio
Fol. 55v
[Em branco. Blank]
Fol. 56
Dominguo – 27 –
[Margem esquerda. Left margin: <i>asinei sem regeita</i>]
A ballenas duzentos e coremta rs por dezaseis arrates de carneiro para oito dias que se comeesão oje - ij ^o R ^a
por tres canadas de vinho para os asados da vitela sesemta rs - Lx ^a
por nove framgaos a vimte e çimquo duzentos e oitemta rs – ij ^o Lxxx ^a
de pão trezentos rs – iiij ^o

Fol. 56v
[Em branco. Blank]
Fol. 57

Segumdafeira – 28 –

por compra de çimquoemta galinhas a novemta quatro mill e quinhemtos – iiij b^o

por oito duzias dazinjas a çimquoemta quatroçemtos rs - iiij^o

por dezaseis framgaos a trimta quatroçemtos e oitemta rs – iiij^o Lxxx^a

de sebollas e cheios çimquoemta e çimquo - Lx^a

b

meio sesto de lllaranjas çimquoemta – L^a

quatro duzias de emfeita nova novemta rs – LR^a

da panella em que forão seis rs – bj

trimta duzias de emfeita nova para as damas trezentos - iiij^o

hua canastra de serejas noveçemtos – ix^o

de allenarem trimta rs – xx

hum allquiere de lllintilhas duzentos e coremta rs - ij^o R^a

duas duzias de sanens escallados tres mil seisçemtos – iij bj^o

vimte duzias de mугens a çemto e trimta dous mill seisçemtos – ij bj^o

Dom Antonio
Fol. 57v
da Rasão de llianor fernandez çem rs - c ^{to}
meia arrate damendoas a sesemta noveçemtos e sesemta rs – ix ^o Lx ^a
de pão da praasa trezentos e vinte - iiij ^o xxx
duas duzias e meia de figos sesemta rs - Lx ^a
duas duzias dazimas çem rs - c ^{to}
A João nunez callsiteiro del Rey para vinho vimte rs – xx
por compra de hua vitela tres mill rs – iij
por seis queijos dingalaterra que S.A. comprou em belem oitoçemtos rs – biiij ^o
Dom Antonio

Fol. 58

Terçafeira – 29 –

por compra dum çesto de peras çemto e sesenta rs - c^{to} Lx^a

por tres duzias de figos setemta rs - Lxx^a

sete duzias dovos a coremta duzentos e oitemta rs – ij^o Lxxx^a

por compra de quatro canastras de serejas de que S.A. deu hua a madra de deus e duas a santa crara [clara] e a outra mandou repartir diamte sii por as molheres de sua casa e todas quatro custraram tres mill e seis çemtos rs a seis çemtos rs diguo a noveçemtos rs canastra – iij b^o

por compra de homze galinhas mill e sesemta rs a preços differemtes – j Lx^a

por nove framgaos a vimte e çimquo duzentos e vimte e çimquo rs – ij^o xxb

a dous homens que tiraram as quatro canastras de serejas no barquo e as levarão hamadre de deus e llevaram outra ha madre de deus – oitemta rs – Lxxx^a

aos freiras da madre de deus mill rs de que S.A. fiz merce para a comprarem huns pouquos de framgaos – j

Dom Antonio
Fol. 58v
dum barquo de llenha de sonaro oito çemtos rs – biiij ^o
de a tirarem do barquo coremta rs – R ^a
ha gallega coremta rs para varrar hos paatios da botica – R ^a
çimquo duzias e meia de llimgoados a duzentos e çimquoemta mill e trezentos setemta e çimquo rs – j iiij ^o Lxx ^a
tres limgoados mais duzentos rs – ij ^o
dezoito saanens escallados dous mill e quatroçemto e sesemta – ij iiij ^o Lx ^a

dez pampanos duzentos e oitenta – ij^c Lxxx^{ta}
seis mais cemto e oitema – c^{to} Lxxx^{ta}
da Rasão de llianor fernandez çem rs – c^{to}
hua canastra de serejas de Simtra mill e
quatroçemtos rs – j iiij^c
coremta arrates de serejas mais a dez quatroçemtos
rs – iiij^c
doze arrates mais para o praato a dezoito
duzentos e dezaseis rs – ij^c xbj
de lllaranjaz doçes trimta rs – xxx
Dom Antonio

Fol. 59
vimtoito duzias de emfeita nova duzentos e
vimte e quatro – ij^c xxiij
duas duzias mais para o praato coremta rs – R^{ta}
duzia e meia de figos coremta e çimquo rs – R^{ta} b
coremta duzias de mantiquilhas a doze
quatroçemtos e oitenta rs – iiij^c Lxxx^{ta}
da panella em que forão seis rs – bj
seis allquieres de sall oitema e hum – Lxxx^{ta} j
huã quarta de maasa – çemto e sesemta rs – c^{to}
Lx^{ta}
de pão da praasa duzentos rs – ij^c
de cheiros vimte e çimquo rs – xxb
de carretos oitenta rs – Lxxx^{ta}
a hum homen que foy buscar hum carneiro aos
oullivais para se matar para a despensa quimze
rs – xb

Dom Antonio
Fol. 59v
[Em branco. | Blank]
Fol. 60
Quintafeira – 30 –
sete arrates de vacua a treze e dous arrtes dous
mill e noveçemtos e oitenta e nove rs – ij ix^c
Lxxxixta
quatro arrates de carneiro a quimze mill e
noveçemtos e vimte rs – j ix^c xx
duas fásuras [vasouras] coremta rs – R^{ta}
Hum cabrito duzentos e çimquoemta rs – iij^c L^{ta}
A florestão dorta merçeçjro duzentos rs de que S.
A. lhe fez merçe para comorar huã cura de sallsa
parilha por hum recado que deu ho veador – ij^c
de matarem hum carneiro vimte rs – xx
de figos emfeita nova para os capuchos vimte
rs – xx
de vimte e seis duzias de peras duzentos
duzentos e coremta – ij^c R^{ta}
hua duzia de figos vimte rs – xx
da panella qme que vierão dez rs – x
a moniqua da sequeira para bixigas e custeis
çimquoemta rs – L^{ta}
doze framgaos a trimta trezentos e sesemta rs –
iiij^c Lx^{ta}
[Margem esquerda. | Left margin: 220] çimquo
duzias e meia dovos a coremta duzentos e vimte
e çimquo rs – ij^c xxb

Dom Antonio
Fol. 60v
has freiras do mosteiro desperansa desmolla çem rs
aue tem todas as semanas – c^{to}
de moerem seis allquieres de trigo para a botica
trimta rs – xxx
por compra de vimte e huã galinhas a preços
differêntes dous mill e seteçemtos rs – ij bj^c

por sete framgaos a trimta duzentos e dez rs – ij^c
x
hum laaparo grande çimquoemta rs – L^{ta}
dous coelhos çemto e vimte rs – c^{to}
tres perdizes a oitenta duzentos e coremta rs – ij^c
R^{ta}
duas duzias e meia de limgoados mill e duzentos
rs – j ij^c
tres duzias de sarmoneetes seisçemtos rs – bj^c
da Rasão de llianor fernandez çem rs – c^{to}
hua canastra em que vão buscar galinhas aos
montes e oura para a emfeita seteçemtos e
çimquoemta rs – bij^c L^{ta}
de couves e cheiros e sebollas e safrão duzentos e
çimquoemta rs – ij^c L^{ta}
çimquo arrates de paasa dallicamte e de hua
panella em que forão a São Josee çemto e trimta e
huo rs – c^{to} xxxj

Dom Antonio
Fol. 61
hum barril de figos quinhemtos e çimquoemta
rs – b^c L^{ta}
tres canastras de sereja huã para as damas e outra
para a despensa e outra para anunciada tres mill
rs – iij
de carroto delles e doutras cousas çemto e
noventas rs – c^{to} LR^{ta}
vimte arrates de sereja bicall a dezoito duzentos e
sesemta rs – ij^c Lx^{ta}
trez duzias de emfeita nova para o praato çemto e
vimte rs – c^{to} xx
de pipinos e laranjas çemto e vimte e çimquo rs
– c^{to} xxb
tres coelhos duzentos e dez rs – ij^c x
hum perdigão çem rs – c^{to}
homze arrates e tres quartas dasuquar da ilha da
madeira oitema e çimquo nove noveçemtos e
noventma e oito rs – ix^c LR biiij
vimte e duas duzias dovos a coremta e çimquo
noveçemtos e noventma rs – ix^c LR^{ta}
de llimões çimquoemta rs – L^{ta}
de pão que se comprou na praasa trezentos rs –
iiij^c

Dom Antonio
Fol. 61v
[Em branco. | Blank]
Fol. 62
Quintafeira 31 dias
A ana de morais seis çemtos rs que se lhe momtou
a ver neste me são seiçentos e vimte rs por trimta
e hum dias deste mes a vimte por dia aue tem
para pão que não tomo na depensa – bj^c xx
dum cabas de figos sesemta rs – Lx^{ta}
vimte e seis duzias de peras duzentos e
çimquoemta rs – ij^c L^{ta}
A giralldo castilho resposteiro çemto e vimte rs
para oito arrates de carneiro a quimze – c^{to} xx
duas duzias de emfeita nove para a Rainha trimta
e tres rs – xxx iij
de pão trezentos rs – ij^c
de vinho para o pregador e momteiro coremta
rs – R^{ta}
dum cabas de figos sesemta rs – Lx^{ta}
a balltenas por quatro galinhas trezentos e vimte
rs por huã Receita que ficou na mão a fernão roiz

com direita – iij^c xx
a gaspar fernandez azemell por dous dias que
amdou busquando casa pellos momtes e da palha
de azemalla çem rs – c^{to}
Dom Antonio

Fol. 62v
A amtonio fernandez ho velho por tres dias em
que trabalhou em femder lenha no Requeixo
nesta semana duzentos e coremta rs – ij^c R^{ta}
A ana damdrade mill e duzentos e coremta rs que
se lhe momtou a ver neste mes a coremta rs por
dia que toco para pão que não tomou na despensa
– j ij^c R^{ta}
A duarte lopez alfaiaate da Rainha mill
trezentos e coremta rs por dezaseis dias que
trabalhou na Recamara de S.A. a noventma rs por
dia – j iij^c R^{ta}
por quatro canadas de vinho para a comeerna dos
assados da vitela oitenta – Lxxx^{ta}
Aos padres de São Lourenço emxobregas por
çemto e doze arrates de carneiro que se lhes
momtou a aver neste mes a vimtoito cada semana
– a catorze mill e quinhemtos sesemta e oito – j
b^c Lx biiij
A gaspar gonçalvez ortelão quateçemtos e
noventma e çimquo rs por homize cargos de
folhada que deu neste mes para a coelhen –
coremta e çimquo rs carga – iiij^c LR^{ta} b
A domigos gonçalvez leiteiro dous mill e
quinhemtos sesemta e sete rs meio que se lhe
momtou a ver neste mes por çemto e vimtoito
canadas e quatrilho e meio de lleite que deu para
a despensa a vimte canada – ij b^c Lxbij

Dom Antonio
Fol. 63
delle mais seisçemtos rs que tem por mes para
mantimento da besta em que tras ho leite cada
dia por emxobregas – bj^c
ao ortellão de janallnez novemtos rs por vimte
cargos de folhada que mais deu para coelhen a
coremta rs çimquo cargo neste mes – ix^c
Aos frades de São Lourenço demxobreegas oito
çemtos rs que se lhe momtou a ver mais neste
mes a duzentos rs cada semana que tem para pão
– biiij^c

Dom Antonio
Fol. 63v
A lianor fernandez do pão que deu neste mes na
despensa catorze mill quatroçemtos e trimta e seis
rs – xiiij iiij^c xxxbj
della mais do pão da mesa quatro mill e trezemts e
coremta rs – iijj iiij^c R^{ta}
A Sousa de pão que deu neste mes para a
despensa oito mill oitoçemtos e çimquoemta e
dous rs – biiij biiij^c Lij
A pero lopez de pão que deu neste mes para a
despensa sete mill trezentos setemta e dous rs –
bij iij^c Lxxij
A Jeneevra gonçalvez de pão que deu neste mes
para a despensa sete mill oitoçemtos e setemta e
seis rs – bij biiij^c Lxxbj
A antonja levis lavamdeira de S.A. seteçemtos e
çimquoemta e dous rs que tem cada mes para hua
arroba de sabão de llavamdria da camara – bij^c Lij^o
della mais de llavamdria da mesa mill e

quatroçemtos e coremta e dous rs – para sabão e
llenha – j iiij^c R^{ta} ij
Dom Antonio

Fol. 64
Ordinarios
A branca Fernandez molher de tome fernandez
resposteiro mill ew oito gemtos sesemta e seis rs e
meio que se lhe momtou aver neste mes a sesemta
e seis rs e meio por dia por mantimento dos
pasaros de S.A. – são mill e oitoçemtos e novemta
rs e meio a sesemta e meio po dia – j biiij^c LR^{ta} m^o
A francisco framqua copeiro seisçemtos e dozento
de que tem cada mes para asemta e dou pcaros de
barra para a copa de S.A. – bj^c xx
A llianor fernandez de vimte dias de carne que
ouve neste mes duzentos rs a dez rs para tousinho
que tem casda dia – ij^c
A catarina da silva escrava da Rainha seteçemtos
e dez rs que se lhe momtou aver nest mes a vimte
e quatro rs por dia que tem para pão
A miguel de Sunhiga estribeiro mor trezentos e
dez rs que tem cada mes a dez rs por dia que tem
para azeite com que se allumina as estrebarras dos
machos das amdas – iij^c x
A João lopez trimchante das damas vimte rs que
tem cada mes aparta amollar de faacas – xx
Dom Antonio

Fol. 64v
Delle mais çemto e vimte e quatro rs que se lhe
momtou aver neste mes a quatro rs por dia que
tem pera azeite com que se allumina as estrebarras
das mullas de sella – c^{to} xx iijj
A constantino negro da Rainha seisçemtos e
vimte rs que se lhe momtou aver neste mes a
vimte rs por dia que tem para pão – bj^c xx
delle mais para callado cada mes çemto e
çimquoemta rs – c^{to} L^{ta}
delle mais para llavagem de sua Roupa oitemta
rs – Lxxx^{ta}
A Joana Ramires a castilhana seisçemtos e vimte
rs que se lhe momtou aver neste mes a vimet rs
por dia allimpar as casas de S.A. – bj^c xx
della mais quatroçemtos rs que tem cada mes
dallimpar as casa das damas – iiij^c
a pero gonçalvez azemell oitemta rs que tem cada
mes para llavagem das toalhas com que secorem as
quartas e que vão buscar agoa para S.A. – Lxxx^{ta}
A vincente Trigueiro manteiro mill e duzemts e
coremta rs que se lhe momtou aver neste mes a
coremta rs que tem cada dia para pão – j jic R^{ta}
Ao cozinheiro mor oitenta rs que tem cada mes
para llavagem das toalhas da cozinha – Lxxx^{ta}
Dom Antonio

Fol. 65
Delle mais çemto e vimte rs que tem cada mes
para a mollar de facas e sall da mesa de S.A. – c^{to}
xx
a miguel de Sunhiga seisçemtos e sesemta e seis rs
e meio que tem cada mes para hum homen que
ajuda has amdas – bj^c Lx bij
Ao cristovão antunez que faz as decoadas
quatroçemtos e noventma e çimquo rs que tem
cada mes – iiij^c LRb
A Jeronjma de Santo a quatro mill e noveçemtos
e oitemta e tres rs que se lhe momtou aver neste

mes a sesemta rs que tem por dia e çemto e vimte
e tres rs para calzado e lana drosso de sua Roupa –
j ix^c Lxxx^{ta} iijj
A francisco lopez comfeyteiro vimte rs que tem
por mes para a llavagem das toalhas da guarda
Reposta – xx
Aos tres homens da despensa e Requeixo
seteçemtos e çimquoemta rs a duzentos e
çimquoemta a cada hum que tem cada me de
socedada – bij^c L
delles mais quazroçemtos e dezoito rs e meio a
Razão de quatro rs e meio que tem cada hum
para vinho cada dia – iiij^c xbiij
Dom Antonio

Fol. 65v
A fernão roiz despenseiro mor trezentos e dez
rs a dez rs por dia que tem para azeitre comque
allumia a despensa – iij^c x
A João dallemida escrivão do thesouro coremta
rs que tem cada mes para tinto e penas – R^{ta}
A amtonio fernandez cabreiro oiteçemtos e
noevmta e nove rs que se lhe momtou aver neste
mes a vimte e nove rs que tem por dia para comer
– biiij^c LRix
delle mais de socedada cada mes trezentos rs – iij^c
a duarte lopez alfaiaate da Rainha mill e
quatroçemtos e coremta rs por dezaseis dias que
trablahou na Recamara de S.A. a noventma rs por
dia que tem para comer na despensa – j iiij^c R^{ta}
a francisco dallmeida comtador seisçemtos rs que
se lhe momtou aver neste mes a vimet rs por dia
– xx
A catarina Soares molher pobre seteçemtos e
setemta e çimquo rs que se lhe momtou aver
neste mes a vimte e çimquo que tem cada dia na
despensa de S.A. – bj^c Lxx^{ta} b
Ao cozinheiro mor trezentos e dez rs que se lhe
momtou aver neste mes a dez rs por dia que tem
para azeite com que allumia a cozinha – iij^c x
Dom Antonio

Fol. 66
Callados das mulheres
A barbara de callado e llana groso da sua Roupa
çemto e vimte e tres cada mes – c^{to} xx iij
A Joana Jorge çemto e vimte e tres rs – c^{to} xx iij
A Catarina da silva çemto e vimte e tres rs – c^{to}
xx iij
A Isabel roiz çemto e vimte e tres rs – c^{to} xx iij
A pelonia da lella çemto e vimte e tres rs – c^{to} xx
iij
A maria gonçalvez çemto e vimte e tres rs – c^{to}
xx iij
A catarina de sampayo çemto e vimte e tres rs –
c^{to} xx iij
A Josee correa çemto e vimte e tres rs – c^{to} xx iij
A Catarina de mendonça çemto e vimte e tres
rs – c^{to} xx iij
A Margarida correa çemto e vimte e tres rs – c^{to}
xx iij
A Margarida preta çemto e vimte e tres rs – c^{to}
xx iij
A catarina Jeronjma çemto e vimte e tres rs – c^{to}
xx iij
A lianor da silva çemto e vimte e tres rs – c^{to} xx
iij

A Romão çemto e vimte e tres rs – c^{to} xx iij
Dom Antonio

Fol. 66v
A sallvador gonçalvez homen das compras
duzentos e çinquoemta rs da socedada deste mes
– ij^c L^{ta}
delle mais seisçemtos e vimte rs que se lhe
momtou aver a vinte rs por dia que tem para pão
– bj^c xx
delle mais seisçemtos e vimte rs que se lhe
momtou aver neste mes a vimte rs por dia que
tem para carne e pescado – bj^c xx
delle mais çemto e trimta e çimquo rs que se lhe
momtou aver a quatro rs e meio que tem para
vinho cada dia – c^{to} xxxb
A manuel ferenandez homen das compras mill
e seisçemtos e vimte e çimquo rs que se lhe
momtou aver neste mes pela maneira decrarda nas
quatro adições asima de sallvador gonçalvez – j
bj^c xx

Dom Antonio
Fol. 67
Varredeiros
A Jurdão varredeiro mill e duzentos e coremta
rs que se lhe momtou aver nest mes a coremta rs
por dia – j ij^c
delle mais para callado çem rs – c^{to}
A Julera mill e duzentos e coremta rs – j ij^c
delle mais para callado çem rs – c^{to}
A João de llima mill e duzentos e coremta rs – j
ij^c
delle mais para callado çem rs – c^{to}
A manuel de lenas mill e duzentos e coremta
rs – j ij^c
delle mais para callado çem rs – c^{to}
Dom Antonio

Fol. 67v
[Em branco. | Blank]
Fol. 68
Homens das amdas
A Joãoão allavrez com dous machos das amdas
todo homens mill e quinhemtos – j ij^c
A bertollmeu afonso com duas mullas mill e
duzentos – j ij^c
A Cristovão gonçalvez com duas mullas mill e
duzentos – j ij^c
A francisco pereira com huã mulla mill e
duzentos rs todo ho mes – j ij^c
A belltazar dias com ho cavallo de João fogasa
dezaseis dias seisçemtos e coremta – bj^c R^{ta}
A pero dallva que faz as comas has mulas mill e
duzentos rs – j ij^c
delle mais para callado setemta rs – Lxx^{ta}
pero fernendez agoadeiro com hum macho mill e
duzentos rs – j ij^c

Dom Antonio
Fol. 68v
[Em branco. | Blank]
Fol. 69
Azemeeis
A gaspar fernandez com duas azemallas mill e
duzentos rs – j ij^c
[Margem esquerda. | Left margin: *venha o rol*]
Dominguos fernandez com duas mill e duzentos
rs – j ij^c

Francisco gonçalvez com duas mill e duzentos
rs – j ij^c
A finitozo fernandez com duas mill e duzentos
rs – j ij^c
A Johão dias agoadeiro com hua mill e duzentos
rs – j ij^c
A estevão fernandez agoadeiro com hua mill e
duzentos rs – j ij^c
A pero fernandez ho castrehano que tem emdado
da coelheira mill e duzentos rs – j ij^c
A pero gonçalvez da despensa mill e duzentos
rs – j ij^c
A fernão galleguo aponsemtdor quinhemtos rs
que tem cada mes – b^c
A hum homen que curou as mullas estando em
bellem trezentos e vinte rs – iiij^c xx
Dom Antonio

Fol. 69v
A Constantino escravo da Rainha seis çemtos
e vinte rs que se lhe momtou aver neste mes a
vinte rs por dia que tem para pão – bj^c xx
[Margem esquerda. | Left margin: *vai atras nas
hordinarias*] delle mais para callsado çemto e
çimquoemta rs que tem cada mes – c^{to} L^{ta}
delle mais de llana groso de sua Roupa oitemta
rs – Lxxx^{ta}
Fol. 70

Rações que se pagou a direito
A maria bulhão de sua Rasão deste mes
seisçemtos rs – bj^c
A Isabel gomez seisçemtos rs – bj^c
A maria lopez seisçemtos rs – bj^c
A guiomar coelha seisçemtos rs – bj^c
A maria ferreira seisçemtos rs – bj^c
A maria gonçalvez seisçemtos rs – bj^c
A margarida preta seisçemtos rs – bj^c
A catarina de mendonça seisçemtos rs – bj^c
A Josee corres seisçemtos rs – bj^c
A catarina de sampetro seisçemtos rs – bj^c
A margarida preta diguo margarida correa
seisçemtos rs – bj^c
Romão seisçemtos rs – bj^c
Lianor da sillva trezentos rs – iiij^c
Catarina Jeronjma trezentos rs – iiij^c
Dom Antonio

Fol. 70v
[Em branco. | Blank]
Fol. 71

Capellães
A balltezar fernandez e ejtor de sampayo
da primeira semana que se acabou sabado
çimquo deste mes e que forão domairos mill e
quatroçemtos rs – j iiij^c
A dioguo de britto e Jeronjmo borges da seguma
semana que forão domayros que se acabou sabado
doze dias mill e quatroçemtos rs – j iiij^c
A manuel lopez e dioguo callado da semana
que se acabou sabado dezanove deste mes mill e
quatroçemtos rs – j iiij^c
A jeronjmo framquo e baltezar fernandez da
semana que forão domairos que se acabou sabado
vinte e seis deste mes mill e quatroçemtos rs – j
iiij^c
A ejtor de sampaio e dioguo de britto da semana
que forão domairos que se comesou a vinte e

sete deste mes e acabou sabado dsous de Junho
mill e quatroçemtos rs – j iiij^c
Dom Antonio

Fol. 71v
[Em branco. | Blank]
Fol. 72

Lavagem
A antonja llevis lavamdeira da Rainha seteçemtos
e çimquoemta e dous rs que tem cada mes por
huã arroba de sabão – bij^c Lij^{ta}
della mais de llavmadeira da mesa mill e
quatroçemtos e coremta e dous rs – j iiij^c Rij
A moniqua dafonsequa da Roupa que mandou
lavar do Retrete çemto e vinte rs – c^{to} xx
Ana de morais dallvagem da sua Roupa çem rs
deste mes – c^{to}
A Maria vidall de llana groso da sua roupa – c^{to}
A Joana da Costa e llianor da costa de llana groso
de sua Roupa duzentos rs – ij^c
Isabel da gama da llana gros da sua Roupa çem
rs – c^{to}
A francisco lope comfeyteiro da llana groso das
toalhas da guarda Reposta vinte rs – xx
Dom Antonio

Fol. 72v
[Em branco. | Blank]
Fol. 73

A Johão de perallta de semana que servio que
se acabou sabado çimquo deste mes trezentos e
sesemta e sete rs e meio – iiij^c Lx bij
A Johão de perallta mais da semana seguinte que
mais servio que se acabou sabado doze deste mes
trezentos e sesemta e sete rs e meio – iiij^c Lxbij
m^o
A fico machado das ditas duas semanas que
servio juntamente com ho dito Johão de perallta
seteçemtos e trimta e çimquo rs – iiij^c Lxbij
A Johão de perallta mais da semana que servio
que se acabou sabado dezanove deste mes
trezentos sesemta e sete rs e meio – iiij^c Lxbij m^o
A fico machado da semana que mais servio que
se acabou sabado vinte e seus dias deste mes
trezentos e sesemta e sete e meio – iiij^c Lxbij m^o
A Johão de perallta mais da semana que servio
que se acabou a dous de Junho trezentos e
sesemta e sete rs e meio – iiij^c Lxbij m^o

Dom Antonio
Fol. 73v
[Em branco. | Blank]
Fol. 74

Donas que tem criados
Ana damdrade do mantimento do seu criado – de
trimta e hum dias deste mes seteçemtos e setemta
e çimquo rs a vinte e çimquo rs por dia – bij^c
Lxxb
della mais duzentos e trimta e dous rs e meio que
se lhe momtou aver neste mes a sete rs e meio
para vinho cada dia – ij^c xxxij m^o
A moniqua da sequeira seteçemtos e setemta
e çimquo e çimquo rs do mantimento do seu
criado deste mes – bij^c Lxxb
della mais do vinho duzentos e trimta e dous rs e
meio – ij^c xxxij m^o
A Camillia correa do mantimento do seu criado
seteçemtos e setemta e çimquo rs – bij^c Lxxb

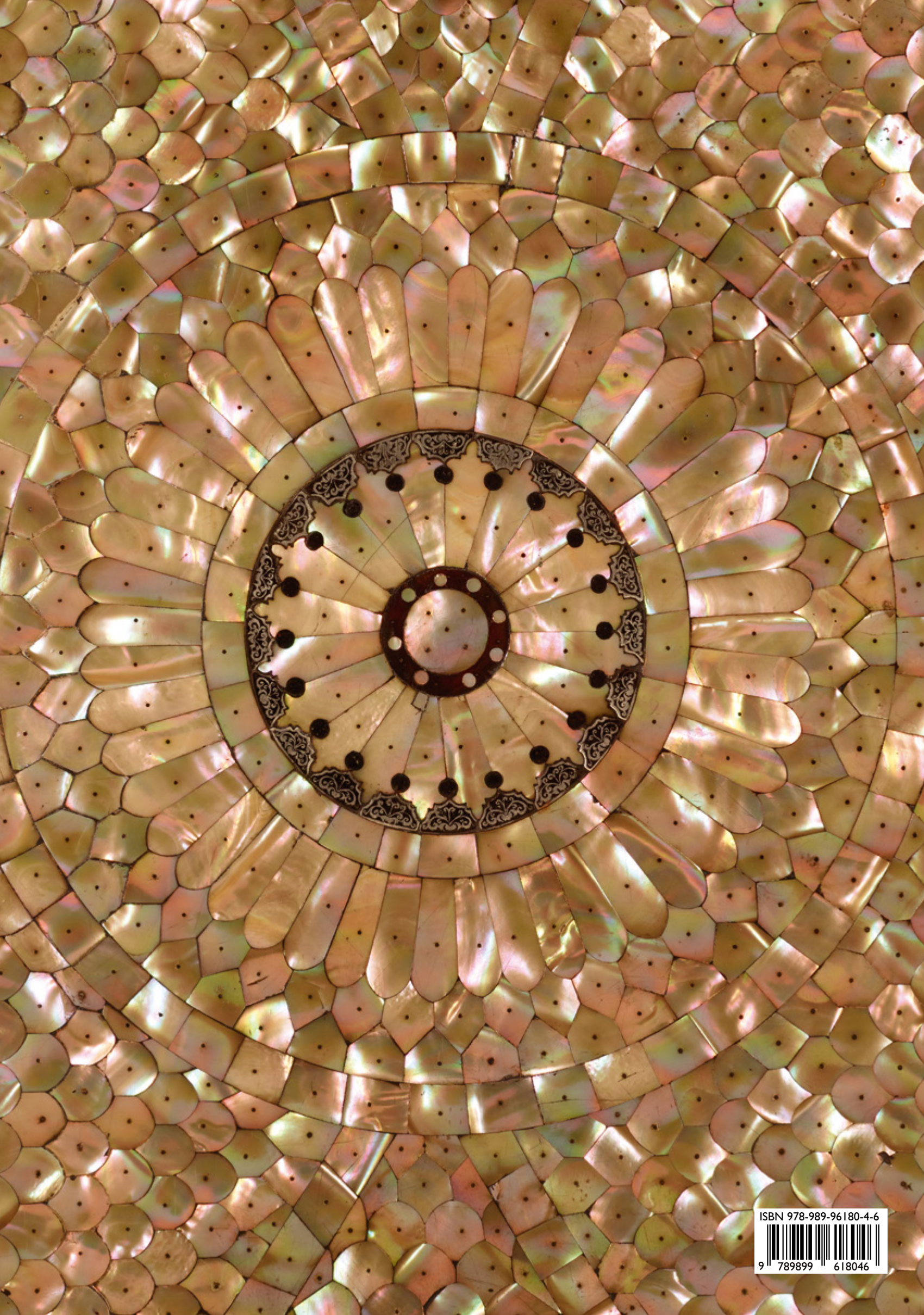
della mais do vinho duzentos e trimta e dous rs e
meio – ij^c xxxij m^o
A misia nunez do mantimento do seu criado
seteçemtos e setemta e dous rs e meio – bij^c Lxxij
m^o
della mais do vinho duzentos e trimta e dous rs e
meio – ij^c xxxij m^o
A antonia vieira de vinho deste mes duzentos e
trimta e dous rs e meio – ij^c xxxij m^o
A llianor daraujo do vinho deste mes duzentos e
trimta e dous rs e meio – ij^c xxxij m^o
Dom Antonio

Fol. 74v
[Em branco. | Blank]
Fol. 75

Rações dos cozinheiros
Ao cozinheiro mor dos dezaseis dias de pescado
que ouve neste mes diguo por doze dias a seis rs
por dia trimta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A bautista leitão setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
Amtonio Simões setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
Ao pasteleiro setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A daniel da verga setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A francisco luis setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A francisco lopez setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A simão devora setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
Aa bellchior gonçalvez setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A domjngos Lourenço setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A jorge gonçalvez setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A domjngos tavares setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A Roque de veiga setemta e dous rs – Lxx^{ta} ij
A domjngos fernandez aponsemtdado setemta e
dous rs – Lxx^{ta} ij
delle mais quinhemtos e quatro rs por trimta e
oito arrates de vaqua que não tomou na despensa
e trezanove dias deste mes

Dom Antonio
Fol. 75v
[Em branco. | Blank]
Fol. 76

+
ficou para lamçar em dezasete majo çemto e
oitema rs dar masão de duas casas – c^{to} Lxxx^{ta}
ficarão mais para lamçar em nove de maio çemto
e vinte rs des tres moços destribeira que a dernao
de comer em bellem alema dos doze questão
asemtados doze questão asemtdadas no mesmo dia
– c^{to} xx
ficou mais para lamçar em oito deste mes de majo
coremta rs a hum moço destribeira a vemdos dos
quimze e ja vão asemtdada no mesmo dia – R^{ta}
a hum homem castilhano seisçemtos que lhe
manou dar ho veador por para ajudar a fazer
pasteis ao mosteiro desperansa quamdo S. A. laa
föy – bj^c
que ouvera asemtdados no mes da quomta que
senão lamçarrão por estar ha aho livro comtdado
ao tempo que hos mamdaram pagar
a hum homen da capella para jamtar coremtas
rs que lhe ficarão por asentar em quarta feira ha
nove dias deste mes allemdos çimquos que ja
estão asemtdados no dito dia
Dom Antonio



ISBN 978-989-96180-4-6



9 789899

618046